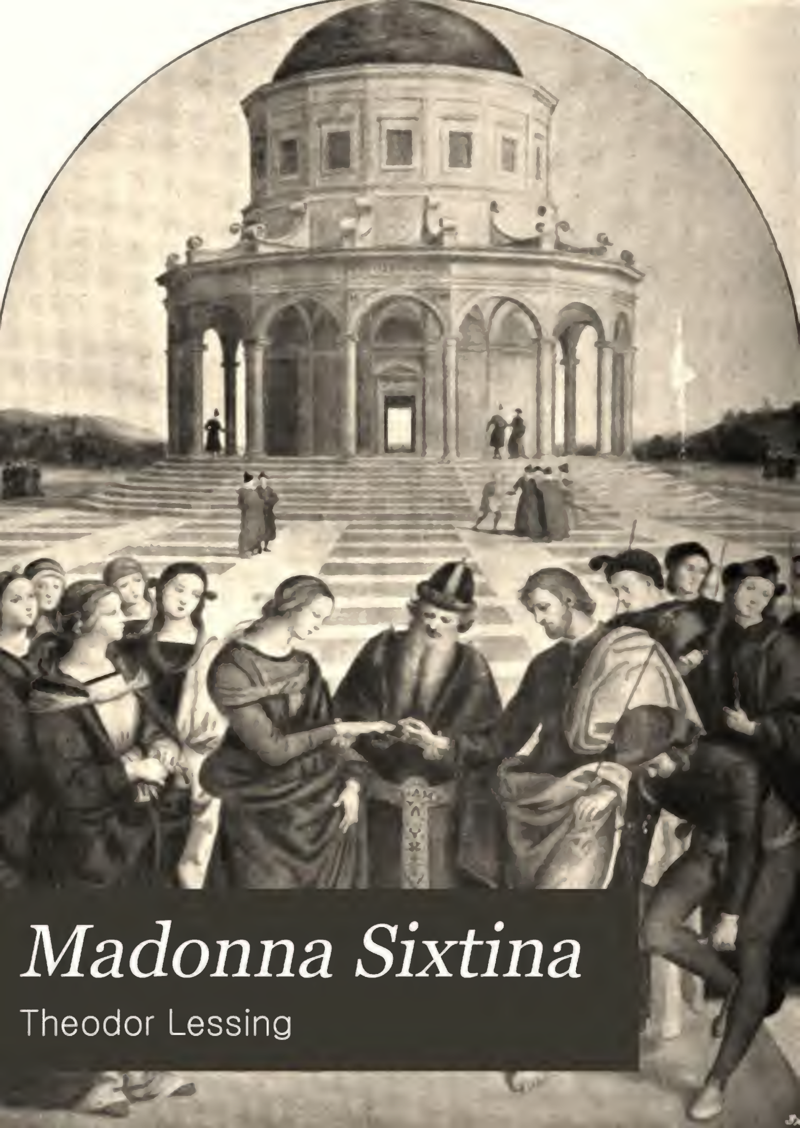
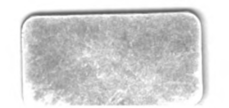


Madonna Sixtina

Theodor Lessing



Madonna Sixtina

Aesthetische und religiöse Studien

von

Theodor Lessing

Mit 6 Farbendrucktafeln und 12 Textabbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1908

Maria v. Stach-Lessing

in steter Dankbarkeit und Ehrfurcht.

Inhalt

Verzeichnis der Tafeln.

Ein Brief Pikos von Mirandula anstatt einer „Vorrede".

„Ich hoffe, mein lieber Freund, daß Du davon überzeugt sein wirst, daß ich weder dieses Büchlein, noch ein anderes zu dem Zwecke geschrieben habe, um dir zu beweisen, daß ich ein echter Mandarine bin, oder um von den Erlauchten meines „Faches" zu vernehmen, daß ich mich zu ihrer Zufriedenheit bemühet, in unserm schönen Museum umgetan und aus vielen Bibliotheken abgeschrieben habe. Denn so angenehm und bequem, wie unsre großen Athener zu Lorbeern gelangen, bin ich Armer niemals zu meinen Schriften gelangt. Um sie schreiben zu können, habe ich keineswegs unsre „grundlegenden und unentbehrlichen Lehrbücher" studieret — (ach, von meiner Unbildung und Unwissenheit machst Du Dir keine Vorstellung). — Aber ich mußte vor allem mir die Mühe geben, geboren zu werden. Mußte unter absurden Sternen geboren werden, unter Bedingungen, die jeden Tag und jedes Tages Stunde zum Kampf um bloße Selbstbehauptung werden ließen. Ich mußte ein allzu langes Leben schlaflos vergrübeln, den Wahnsinn, den Tod vor Augen, durch unsägliche Jahre hindurch, in denen ich nicht wußte, wie des Lebens äußerste Notdurft erstreiten. Aber mußte gleichwohl fröhlich-unverzagt bleiben, denn man hilft und vertraut nur fröhlichen Leuten. So konnt ich jeden Ekel und alles Erbarmen an des Menschen Armseligkeit schmecken, aber auch alle Schmach der eigenen Menschlichkeit. Und dieses alles, mein Freund, sollst nun Du absolvieren, um das zu werden, was man mit dem vergriffenen Worte „Philosoph" benennt. Denn Philosophie ist die Art, wie das selbstbewußt gewordene Individuum sich mit der Problematik seiner einmalig-einzigen Existenz abfindet ... Nun freilich sagt man Dir wohl, daß an Akademien und Universitäten „Philosophie studieret" werde. Aber was die Gehirne dort betreiben, ist etwas anderes, als was ich hier als „Philosophie" bezeichne. Denn dies erschien mir stets als mein

schlimmstes Elend, daß während der gläubige Haufe gemeinen Volkes alles das, was ich betreibe, für „doktrinär, abstrakt und kathedergelehrsam“ beschreit und auf den berühmten Paraderossen „Erfahrung“ und „Sinnlichkeit“ daherreitet, unsere großen Athener mich wie einen Fremdling mustern, mit neugierigem Mißtrauen, oder im günstigsten Falle mit jenem befremdeten Wohlwollen, das sicherer tötet, als Gegnerschaft und Gehässigkeit. Und es ist wohl in der Tat die Urverschiedenheit der Lebenshaltung oder des ganzen Daseinsgefühls, was mich seit der Kindheit von jenen trennte, die berufen und fähig wären, durch ein wenig verstehende Güte und ein wenig Duldung mir die Möglichkeit zu belassen, dem Untergang als schaffende Potenz zu entgehen, sei es im langsamen Sichzergrämen- oder im Sichversplitternmüssen, wie den meisten von meiner Art im Vaterlande beschieden ist. — Solltest nun aber auch Du, lieber Freund, meinereins für überflüssig halten und Dich lieber dem Athenertume verschreiben, dann wirst Du zu Bologna erlernen, daß es dreizehn Modalitäten des Urteils gibt und zu Padua, daß der Begriff Freiheit zwölf Bedeutungen habe und zu Rom, daß der Satz vom Grunde sieben Wurzeln besitzt. Studierst Du in Paris, dann erlernst Du fünf Methoden, um Empfindungsintensitäten zu messen; doch sitzest Du zufällig in Wittenberg, dann wirst Du hören, daß es nur viere sind und darfst alle Pariser mit Grunde weidlich verachten. Denkst Du nun aber dreißig Jahre weiter, dann werden Deine gewichtigen und ehrwürdigen Lehrer vollkommen verstorben sein. Und ein anderer Meier und ein anderer Levy wird am gleichen Orte stehen, stotzig-selbstgerecht und wird Euch belehren, daß es nicht dreizehn, sondern dreißig Modalitäten des Urteils gibt, daß der Begriff Freiheit viel exaktere Analysen nötig habe und daß man bereits neun Methoden kennt, um Empfindungsintensitäten zu messen. Der Schlagfluß aber, der Deine gewichtigen, ehrwürdigen Lehrer dahinrafft, ist keine Menschheitstragödie. Denn die philosophischen Werte, die jeder von ihnen prestierte, kannst Du getrost statt auf ein einziges auch auf fünfundzwanzig wohlgeschulte Gehirne verteilt denken oder auf die Gehirne von zehn Generationen. Dies lieber Freund ist die Bedeutung der großen Tiere, daß sie als Träger wohlgespeister, vor der Verzweiflung unsres Lebens geschützter Gehirne funktionieren, und wenn nicht der eine Euklid gewesen wäre, dann hätten dreißig Euklidchen auffinden müssen, was somit Einer vorwegnahm ... Nun aber gibt es ein ganz Anderes, was jenseit aller

Deiner Wissenschaft steht: das ist die individuelle Bedürftigkeit Deiner Herzensprobleme, das Einmalig-Einzige Deiner Existenz. Es ist Dein nicht gewolltes aber gemußtes „Anderssein". — Lebtest Du diese Fremdheit? Kommt sie in Deinen Schriften zum Ausdruck? Kannst Du Deine Schmerzen melken — (für die andern)? Kannst Du aus Steinen, die Dich treffen, Brot machen — (für die andern)? Sind Dir Deine Formeln „Erlebnisse"? nicht Erlebnisse schlechthin, nicht „Menschheitserlebnisse" (was geht Dich die „Menschheit" an?); sondern Deine Erlebnisse? — Glaube mir, die „Menschheit" wird Dir nur dartun, daß Du schrecklich „abstrakt" seiest. Am schlimmsten werden sich die Literaten gebärden. Denn einmal müssen sie sich mit einem Begriffe rächen an allem, was sie nicht selber können, und sodann haben sie von Berufs wegen ihre goldige Naivität zu beschützen, so wie Simson sein langes Haar. Die „Kunstgelehrten" ihrerseits werden einfach die lieben Paraderosse aus den Ställen ziehn: „Sinnlichkeit", „Praxis", „Erfahrung". — Darauf reiten sie und überreiten Dich, hopp, hopp, hopp, stolz und ehrfurchtgebietend. — Und die Künstler? die Maler? Ach, mein Gott, Sankt Lukas ist der Schutzpatron der Künstlergilde und sein Symbol ist — das Rindvieh. So werden denn die Schneeballen „abstrakt" und „doktrinär", Dir von allen Seiten um die Ohren fliegen, und die guten Leute, oh Philosoph, sind ganz im Rechte, denn für sie sind Begriffe tatsächlich — Begriffe. Wer wird sich aus den Konservenbüchsen Deines gelebten Lebens nähren? Und wie sollten sie ahnen, daß eine leichenstarre mathematische Formel durchblutet, erblutet werden kann? So bleiben Dir also immer nur die wenigen Athener, die würdigen, unbewegten, eselernsten. Die aber werden Dich umgekehrt tadeln, daß Dir die „Wissenschaft", die „exakte", daß Dir der moralische Hosenboden und die unentwegte, gesinnungstüchtige „Akribie" (vor allem ein Fremdwort) ermangle und daß Du „Dichter" seiest. — „Wissenschaft" nämlich nennen sie Rechenpfennige ihres universalen Vernunftmarktes. — — Dieses alles darf Dich nicht kümmern. Was Du anfassest, muß leuchtend und golden werden und daß Du die Dinge anfassest, mache sie transparent. Du wirst jene Wahrheit verkannt sehn, die in Deinem Irrtum steckt und vielleicht nur in Deinem Irrtum. Von den Sitzen und Stühlen der Weisheit wirst Du wie der böse Feind Dich gemieden finden. Und wärest Du der Echtesten, Ehrlichsten und Reinsten Einer, sie werden sich der Verpflichtung entschlagen, mit Dir auch nur zu

rechten. Nicht aus Abneigung, sondern unter Ausdrücken ihrer wohlwollenden Anteilnahme an Deinem Untergang. Dann aber, mein Freund, sollst Du an jenen stolzen Spartaner denken, der sich vergeblich mühete, in den Rat der dreihundert Edlen aufgenommen zu werden. Als er die Gewißheit seiner Verbannung davontrug, rief er billigend: „Welch ein Glück, einem Volke anzugehören, das dreihundert Männer besitzt, die allesamt würdiger sind, als ich...“ Ich also, der Verfasser dieses Büchleins, das von Dingen der Kunst handelt und ein philosophisch Büchlein ist, preise mich freudig als Eingeborenen einer Kultur, die 127 Professoren der Ästhetik ihr eigen nennet, die allesamt klüger sind als Dein Freund, der seiner Bücher bescheiden Schicksal hiemit auch an Deine Seele band.“

Erster Abschnitt: Das Bild.

1. Einleitung.

Es gibt kein Bild, kein Kunstwerk überhaupt, das so volkstümlich wäre und so allgemein beliebt, wie Raffaels Madonna von San Sisto. In allen Stuben hängt sie. In allen Schaufenstern liegt sie aus. In ganz Europa, ganz Amerika. Milliarden Menschen haben das Bild erschaut. Für Zahllose ist es das einzige Bild, das sie bewußt kennen. Viele, viele Menschenfrauen haben diese junge Mutter betrachtet mit der geheimen Sehnsucht, so zu werden, wie sie. Millionen Männer haben sich einen Sohn gewünscht, gleich diesem Sohne. — Seit lange gehört es in Deutschland zu den guten Sitten der vermögenden Klasse, daß junge Ehepaare auf der Hochzeitsreise in den Süden ihre erste Station in Dresden nehmen, um Hand in Hand vor die schönste Mutter und das herrlichste Kind zu treten.

Was läßt sich über ein so verbreitetes Kunstwerk Neues sagen? Man sollte meinen, sein ästhetischer Gehalt müsse ausgeschöpft sein. Indessen, dem ist nicht so. Wie stumpf, gleichgültig und kunstroh armsälige Generationen dahinleben, wie planlos dumpf, barbarisch sie vor Bildwerken stehen, in Museen laufen, Kunstdinge betrachten — das läßt sich daran ermessen, daß die jedermann geläufigen Werke im Grunde am ungefühltesten sind. Man liebt sie aus Tradition. Sie wirken auf Zahllose dank jener wachsenden Patina der Ehrfurcht, die andächtiger Glaube vieler Geschlechter verleiht. Selbst ein Zeugfetzen oder Totenbein kann zur Kraft- und Wunderquelle werden, wenn das verehrende Bedürfnis, der ideale Hang großer Massen sich an das natürliche Gebilde klammert und es damit seiner Sphäre enthebt. Es ergeht mit „ewigen Kunstwerken" wie mit Mythen, die sich an historischer Menschen zufall- und glückbedingte Erfolge heften. Sie schaffen Götter und Heroen. Und jeder Widerspruch und Hinweis auf das nüchterne erfahrunggemäße Menschentum trägt dazu bei, die Himmelfahrt zu vollenden. Denn jeder Mensch hat eine Sehnsucht, die sich bald an zulängliche, bald an unzulängliche Größen

bindet. Diese könnte man von da ab nicht mehr herabsetzen, ohne daß die ihnen assoziierten wertvollen Gefühle mit vernichtet würden. Der historische Erfolg schafft eine Wertsphäre ganz für sich. Das historisch Wirksame kann zuweilen vor objektiveren Auswertungen bestehen, aber es kann ebensogut allen sachlichen Kriterien zuwider sein, ohne daß ein Kampf gegen „Autoritäten" jemals zu etwas anderem taugen dürfte, als dazu, die Achtung, die sie genießen, erst recht mobil zu machen und ihre positiven Seiten zu akzentuieren. Wer darin den Sieg des Unrechts erblickt, dem sei gesagt, daß Machttatsachen Symbole sind. Sie zeigen an, daß bestimmte, nun einmal vorhandene Seiten der Menschenseele in eben diesem Werke und Menschen zu ihrem Rechte kommen und daß Bedürfnisse und Machtinstinkte sich an diesen Fürsprecher und Repräsentanten gebunden haben . . .

* * *

Ich bin nun nicht gewillt, in Raffaels Sixtina, noch überhaupt in Raffael ein artistisches Vorbild zu sehen. Daß die Sixtinische Madonna „das Bild der Bilder" wurde, ist historische Tatsache. — Aber es reizt mich, bestimmte ästhetische Gesetze, „ewige" Gesetze an einem historischen Kunstwerke darzulegen, das jedermann kennt (und doch nicht kennt). Es gehört nicht viel dazu, Eigenartiges, Neues an einem Gegenstand zu entdecken, der nur wenigen Fachinteressenten geläufig ist, aber Geist und Tiefe des Menschen erweisen sich, wenn er Überraschendes aus dem hervorholt, was jeder kennt oder zu erkennen fähig ist. Auch könnten wir uns keinen besseren Gegenstand wählen, um überhaupt in ästhetische Betrachtung eingeführt zu werden und die Kunst des Bilderbetrachtens und Galeriebesuchens zu erlernen. Nebenbei möchte ich auch den Kunsthistorikern und Bilderkennern dartun, wieviel sie von „philosophischer" Ästhetik gewinnen, wenn sie ihr historisierendes empiristisches Vorurteil ablegen. Aber diese Einwirkung auf die kunsthistorisch Gebildeten ist nicht Hauptsache. Ich will voraussetzen, daß der naive Leser gar nichts von Raffael und Raffaelforschung weiß und den Wunsch hegt, an Hand konkreter Analyse sich über die wichtigsten Gesetze bildender Kunst zu unterrichten.

2. Historische Orientierung.

Raffael Santi, als letzter Sohn des Giovanni Santi in Urbino, einem weltfern verträumten Nest der Landschaft Umbrien, geboren, hat das Bild der sogenannten Madonna von San Sisto, ohne Mithilfe seiner Schüler

gemalt. Es ist das einzige Bild seiner letzten Lebensperiode, das von seiner eigenen Hand vollendet wurde. Es ist auf einer offenbar sehr dünnen, fast durchsichtigen Leinwand auf Kreidegrund gezeichnet, 2,65 m hoch, 1,96 m breit; während Raffael im übrigen meist auf Holzsubstrat zu malen pflegte. Keinerlei Skizze, keine Kopf- oder Aktstudie ist überkommen, die als Vorbereitung zu seinem größten Werke anzusprechen wäre. Für seine andern zahlreichen Bilder kann man vielerlei sorgfältige Vorstudien aufweisen; für die geringeren die meisten. Das Bild scheint kurz vor seinem frühen Ende wie ein Wunder emporgeblüht zu sein. Wahrschein-scheinlich in den Jahren zwischen 1515 und 1519. Also in der Zeit zwischen Herstellung jenes fast ebenso bekannten Bildes der heiligen Cäcilie, das in Monti, einem Vorstädtchen Bolognas, in einer Kirche des heiligen Johannes hängt und der Entstehung jener übermenschlichen Wand-allegoreme und Historien in den vier Gemächern des Vatikans, die man als die „Stanzen" Raffaels zu preisen pflegt, und deren berühmteste das Gerichtszimmer des Papstes, die Camera del Segnatura ist. Die Kunst-geschichte hat über die Zeitbestimmung dieser sogenannten Sixtina vieler-lei behauptet. Aber das soll uns nicht kümmern. Seit Vasari, dem ältesten modernen Kunsthistoriker, pflegt man das Leben Raffaels gerne in drei Perioden zu gliedern. Während der ersten Periode, der Zeit seiner Lehrjahre, weilt er in seiner mittelitalischen Heimat. Zunächst seit dem achten Lebensjahre in der Werkstatt seines Vaters. Sodann bei dem Meister Perugino, dessen Einfluß für ihn so groß war, daß bei vielen Bildern zweifelhaft blieb, ob sie von Raffael oder Perugino kommen. Er ist im Kern diesem frühesten Lehrer immer treu geblieben. Von ihm wurde sein Sinn für Maß, Gleichgewicht und Form geweckt; die Sauber-keit konstruktiver Symmetrie und die Mischung figuraler und tektonischer Absicht. Von ihm kommt auch das besondere Frauenideal Raffaels, zart, schuldlos, lieblich und innig-menschlich. — Das Meisterbild aus Raffaels erster Frühzeit ist die Verlobung Mariä, jenes Bild, auf dem Maria gelobt hat, niemandes Weib zu werden, es sei denn, daß die Liebe eines ihrer Freier einen dürren Stab zwingen könne, sich zu belauben. Und in der reinen Hand Josephs beginnt der hölzerne Stab zu blühen. Seine große Liebe erzwingt das Wunder. Da steht er demütig-stolz mit seinem blühenden Stäblein vor der still Geliebten und der greise Papst vereint die Hände. Daneben aber stehen die andern, neidisch, gekränkt oder ver-zweifelt mit ihren toten, trockenen Hölzern ... So trat der kindliche Ur-binate ins Leben. Zum Wunder auserwählt unter Milliarden. — Dieses Werk, das in Mailand in der Brera hängt, ist ein formmathematisches



Abb. 1. Raffael, Die Verlobung Mariä. Mailand, Brera.

Unikum. Seine unendlich lieblichen Konfigurationen sind ganz auf Raumsymmetrie und zweiteilige Proportion gestellt, aber die Menschen darauf sind wie Blumenornamente. — Eine neue größere Werdepoche beginnt für Raffael, als er nach Florenz kommt. Leonardo und Michel-



Alte Meister

Nr. 71. Raffael: Die Donna Velata

(Florenz)

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

Förster & Borries Zwickau

angelo standen dort auf der Höhe ihres Schaffens. Was er von ihnen lernt, ist nicht zu sagen. Vor Masaccios Werken in der Brancaccikapelle, vor Ghirlandajos Krönung in Santa Maria, vor Statuen, Reliefs, Portalen Donatellos hat er den großen Stil gefunden, hat den ihm fremden Sinn für das Wirkliche gewonnen. Aber niemals konnte er die ihm allein eigentümliche mittlere Anmut, seine bellazza und graziossima grazia verlieren.

Es ist nun nicht meine Aufgabe „Beziehungen" nachzuspüren. Genug, daß kein großer Meister des Cinquecento genannt werden kann, dessen Spuren nicht auf Bildern Raffaels zu finden sind. Raffaels Natur war sammlerisch, enzyklopädisch, universal. Er war Organisator großen Stils, überall zu Hause. Er hat viel von einem Kunstintendanten, Akademiedirektor. Zu Venedig wird eines seiner frühen Skizzenbücher bewahrt. Darin ist die Eigenart der verschiedensten umbrischen Meister so genau kopiert, daß von jedem einzelnen der Nachgeahmten behauptet worden ist, er allein könne der wahre Verfertiger des Buches sein. Raffael besaß ein zusammenschauendes Genie, gleich demjenigen Goethes. Er ist Höhepunkt, Morgen- wie Abendgipfel einer großen Epoche der Menschheit. Und gleich wie Goethes Werke das Museum der deutschen Bildung sind bis zum 19. Jahrhundert, so ist Raffaels Malkunst der Sammelpunkt der Renaissance. Sie ist das Äußerste, was ein „klassisches" Alter der Künste erreichen konnte. Daher ist denn ihr Einfluß in der Geschichte menschlicher Kultur größer geworden, als die Eigenwüchsigkeit persönlichen Lebens und seelischen Gehalts erklären kann . . . Nur einige wichtigste Werke der Florentiner Mittagzeit will ich bei Namen nennen: zunächst die „Grablegung" in der Galerie Borghese, ein Werk, daß zwar von größter Komposition ist, aber so blutleer, unergiebig und untragisch, daß es uns kalt läßt. Er ahmt darin wohl dem Michelangelo nach, aber die Problematik des Lebens hat Raffael nie verstanden. Sodann seine Marienbilder; das schönste, die Madonna del Granduca in Florenz, lyrisch verschämt, wie aus leichtem Äther gezaubert. Ferner die drei tektonisch gegliederten Madonnen: Madonna mit dem Stieglitz in Florenz, dies lieblich stille Bild beschaulicher Naturlust (und Tierquälerei). Sie hält ein Buch in der Hand; aber das ist Schein; diese Raffaelische Madonna liest nicht. Im Wiener Hofmuseum hängt die zweite „tektonische" Madonna, „Madonna im Grünen" genannt; keusch, sanft, mit ihren Kindern Jesus und Johannes spielend, in italischer Landschaft; Menschenblumen stillerblüht, von nichts wissend, nichts wollend von

dieser grauenhaften Wahnsinnswelt. Die dritte ist die „schöne Gärtnerin“, die im Louvre in lauterer Beschau das Paradiesesgärtlein ihres Seelenfriedens hütet. Endlich erwähne ich die Madonna unterm Baldachin (in Florenz), weil ich sie, neben der 1511 entstandenen Madonna von Foligno im Vatikan als das Vorbild des Kompositionsgesetzes in unserer Sixtina anspreche. Von den Florentiner Bildnissen Raffaels ist das einer vermeintlichen Maddalena Doni ein ganz äußerliches Nachbild der unsterblichen Mona Lisa, später aber hat Raffael mit dem oft kopierten marmorschönen Staatsporträt der Fürstin Colonna, vor allem aber mit den Bildern der Päpste Leo X. und Julius II., Werke der eigensten Eigenart geschaffen. 1508 kommt Raffael nach Rom. Hier entsteht nun sein Höchstes: die Stanzen. Nur ganz nebenher malt er 1516 die Madonna della Sedia. Sie befindet sich heute in Florenz. Sie ist neben der Dresdener Sixtina sicher das schönste aller Madonnenbilder; die harmonischste Rundkomposition, das herrlichste „Tondo“. Auch dieses Bild ist von Raffaels eigener Hand gemalt, aber bei den zahllosen anderen Werken der römischen Zeit, die unter Raffaels Namen segeln, ist wohl nur die Zeichnung von ihm, während das Gemälde von seinem Hauptschüler Giulio Romano oder von anderen Schülern ausgeführt worden ist. Eine fast unglaubliche Tätigkeit muß Raffael entfaltet haben. Er leitete nach dem Tode seines Gönners Bramante, dem er Unendliches verdankt und mit dem er den Zug zum Szenischen und Angeordnet-Theatralischen teilt, den Bau von St. Peter. Er leitet auch die Ausgrabung des alten Rom. Die heiligen Wunder der antiken Welt, der Antinous, der Laokoon, die schlummernde Ariadne sind um diese Zeit aus der Erde gestiegen. Auch sie haben auf Raffaels Zeichnungen eingewirkt. Er hat sich nebenher auch als Bildhauer betätigt, und als Architekt berühmte Paläste und Villen in Florenz und Rom entworfen. Daneben entstehen seine berühmtesten Tafelbilder: Madonna mit dem Fisch und die mit den Kandelabern. Sodann die sogenannten Visionsbilder: die sixtinische Madonna, das erhabenere; die heilige Cäcilie, das lieblichere Visionsbild . . . Cäcilie hat soeben zum Orgelspiel gesungen. Da vernimmt sie, wie ihr irdischer Gesang aus Wolkenhöhen erwidert wird. Um sie herum stehen vier Gestalten, der zarte junge Johannes, der tiefe, leidende Paulus, Petron, der Bischof und die schöne Büßerin Magdalena. Sie haben ihre Instrumente zur Erde geworfen, sie sanken aus ihren Händen, denn die irdischen Stimmen werden kläglich vor tiefem Himmelston. Und oben in den Wolken im Kreisrund sitzen die lieben Englein und singen und singen. In den Gesichtern der Horchenden malt sich die Wirkung der über-



Abb. 2. Raffael, Die h. Cäcilia. Bologna, Pinakothek.

irdischen Musik auf ungleiche Seelen. Vollkommen ist die hehre Cäcilie entrückt. Alle lauschen tief in sich hinein, nur eine einzige blickt lieblich, naiv und ein wenig leer nach außen in die bunte irdische Welt, die büßende Magdalene, die gar nicht wie eine Büßerin aussieht, in ihrer

säulenhaften, leblosen Schönheit. Auf ihren süßen, unbewegten Zügen verweilen wir gern, denn wir erkennen in ihnen das klare, schuldlose Gesicht unserer Sixtina. Es ist das einzige Raffaelische Frauengesicht, von dem ich glaube, daß in ihm das Vorbild der Sixtina erkannt werden darf.*) Neben der Sixtina werden um die selbe Zeit auch die schönsten Porträtbilder von Raffael gemalt: das Bild des Grafen Castiglione, das im Louvre hängt — (er ist Verfasser des Buches vom „Vollendeten Weltmann") — und ein koloristisch hochgepriesenes Doppelbild zweier Venezianer, das sich in Rom befindet. Wirkungvoller und historisch wichtiger aber als alle dieses werden die zehn Tapeten des Vatikan, welche Raffael entworfen hat. Daneben jene ornamentalen Wand- und Kuppelbilder, die man merkwürdigerweise „die Grotesken" genannt hat, weil sie nach Vorbildern gemacht sind, die Raffael in unterirdischen Ruinen des alten Rom, in ausgegrabenen „Grotten" fand. In einer Halle der Villa Farnesina am Tiber hat er noch die Geschichte von Amor und der Psyche an die Wände gemalt . . . Wenn man die Tapeten und dekorativen Entwürfe betrachtet, dann hat man den eigentlichen Raffael vor Augen. Raffael, der nur sich selber angehört. Den Künstler des reinen Schönheitssinnes, des ruhigsten Ebenmaßes, der naiven, lauteren Glückseligkeit im Bilden und Schauen. Hier ist der reife Mann zu seiner umbrischen Jugend zurückgekehrt. Alles ließ er hinter sich und überwand, was nicht in seine Natur gehört: den Schmerz und den grollenden Titanismus. — Über seinem jungen Sarge hingen sie sein letztes unvollendetes Bild auf, wieder das Bild einer Vision. — Dieses dritte Visionsbild verkörpert eines der schönsten Kapitel des Lukasevangeliums. Christus ist mit seinen Jüngern auf den hohen Berg gelangt, da sehen plötzlich die Jünger, wie er sich verklärt, wie sein Angesicht leuchtend wird und die Kleider weiß werden von Licht. Moses und Elias reden aus den Lüften mit ihm; im Staube starren die ohnmächtigen Jünger dem Entschwebenden nach. Unten aber, zu Füßen des Berges, was für ein gräßliches Gedränge ist da? Da lärmt und streitet und härmt sich die „ungläubige und verkehrte Art", die armseligen Menschen, die um ihres Unglaubens willen im Leide bleiben, „denn hättet ihr Glauben nur als ein Senfkorn, so möget ihr sagen zu diesem Berge, hebe dich hinweg, dorthin, so wird

*) Man pflegt gerne folgende Bilder Raffaels als „Visionsbilder" zusammenzustellen: Vision des Hesekiel (1510); Madonna Foligno (1511); Heilige Cäcilie (1515); Sixtinische Madonna (1519); Transfiguration (1522). Diese Bezeichnungen sind grob. Ein Bild wie die heilige Cäcilie stellt eine Vision dar, die Sixtina aber ist Vision. Der Typus ist also verschieden.



Abb. 3. Raffael, Die Transfiguration. Rom, Vatikan.

er sich heben". Dieses merkwürdige Abschiedsbild eines der größten Menschen ist ganz Kontrastökonomie. Da unten wüste Masse, das kompakte, geballte Dunkel, aber im oberen Teil eitel Licht und Helle und Glückseligkeit. Welch ein Schwanengesang war dieses! so ließ auch Raffael jene ohnmächtigen Apostel des „Akademisch-Schönen" zurück, die seine Werkstatt diskreditiert haben, die die Formen übernahmen, ohne ihr Maß und ihre Seele zu ahnen, die schöne adelige Seele. Wie tief hat Sebastiano del Piombo, der spät Anerkannte, alle die maßlose Schwäche verachtet, die sich an den Saum des einen großen Königs hängte. . . Hat man aber bemerkt, daß dieses Abschiedsbild Raffaels das einzige ist, auf dem er sich ernstlich mit der Problematik unserer Existenz, in der auf ihm dargestellten Geschichte vom wahnsinnigen Knaben ernstlich mit Not und Schmerz des Lebens beschäftigt hat? — Und wie hat er diese Menschennot gemalt? Nur um sie zu überwinden! Wie unmodern ist dieses „Visionsbild", wie unmodern gesund! Hysterisch und zerquält erscheinen dagegen unsere Visionen. Dieses Abschiedsbild ist ganz „Dämonie". Aber wie anders gibt sich eine Dämonie bei Raffael als bei Michelangelo oder Rembrandt. Dieser Christus, der in die Himmel schwebt, ist nichts als Glück, Licht und Wonne. Er hat gar nichts Furchtbares, Ehrfurchtgebietendes. Er bleibt apollinisch in Form und Gestalt. Es ist zwar reines Seelenstück, und doch ist alles konkret, menschlich, von abgezirkelter, räumlicher Symmetrie. — — Damit endet Raffaels erstes Leben und es begann seine „Transfiguration" in der Menschengeschichte. Er war an einem Karfreitag geboren und starb auch, 37 Jahre alt, am Karfreitag, an dem stillsten Auferstehungstage, wo der Natur Menschenstimme gegeben ist und der Mensch Blumen und Tiere erlösen kann. Der Riesengrund des Kolosseum ist seine Grabstätte und sein Freund Bembo schrieb die sinntiefste aller Grabschriften: „Hier liegt Raffael, bei dessen Leben die Natur fürchtete, übertroffen zu werden, bei dessen Tode sie zu sterben schien." Er war höchste Blüte und größter Gewalthaber der Natur gewesen. Ein kurzes, vorbildliches, durchaus tätiges, gesundes und reines Menschenleben, erfüllt von Schaffenslust und Höhenflug. Dann ein schneller Tod auf lichter Höhe von Tabor, — wie ist er glücklich! Aber — es lebt in ihm nicht die Problematik der Existenz. Uns Dunkelgeborenen bleibt er fern. Es bleibt vor seinen Bildern keine Sehnsucht, kein Wunsch, kein Mangel zurück. Er ist lückenlos schön. Darin liegt Höhe und Grenze...

3. Schicksale des Bildes.

Dominikaner vom Kloster des heiligen Sixtus hatten sich ein Altarblatt aus Raffaels Werkstatt erbeten. Zweihundert Jahre hat das Bild in der uralten Klosterkirche zu Piacenza gestanden. Die einen sagen auf dem Hauptaltar, die andern hinterm Altare. Ja, es haben einige Kunstgelehrte die krause Ansicht verteidigt, daß dies Marienbild ursprünglich ein „Drapellone", d. h. eine Prozessionsfahne, gewesen sei, die auf einer Flaggenstange einhergetragen wurde. — Im Jahre 1750 sah König August III. von Polen auf einer Reise das Bild und faßte den Wunsch, es seiner Galerie in Dresden einzuverleiben. Er wußte durch einen italienischen Unterhändler das Gemälde mitsamt einer alten Kopie für 12000 Zechinen den Mönchen abzukaufen. Ein sehr lumpiger Preis, wenn man bedenkt, daß soeben eines der minderen Altarblätter Raffaels von Mister Pirpont Morgan in New York mit zwei Millionen Mark bezahlt worden ist.*) Aber wenn auch der Erwerb des Bildes kein moralischer Ruhm war, so ist er doch ein historisches Glück, denn nur so konnte das Werk zu seiner jetzigen allgemeinen Schätzung gelangen.

Es galt ursprünglich als eines der schlechteren Werke Raffaels. Noch Winckelmann, Deutschlands größter Kunstkenner, der das Bild bald nach seiner Ankunft in Dresden sah, verlegt es in Raffaels erste Frühzeit, gibt den gesehenen Inhalt unrichtig wieder und schreibt die leichtsinnigsten Redensarten über das Werk. Aber er bemerkt wenigstens, daß Raffael niemals wieder ein ähnliches Jesuskind gemacht hat. Wogegen freilich der Schöpfer der Dresdner Galerie, ein Herr v. Heinecke, sogleich polemisiert: „Das Kind in dem Dresdnischen Gemälde ist ein gemeines Kind, nach der Natur gezeichnet, welches noch dazu, als Raffael den Entwurf davon gemacht, verdrießlich gewesen. Die beiden Engel hingegen sind so beschaffen, daß sie unmöglich von Raffael sein können, sondern von einem seiner Schüler hineingemalt worden." — Man muß wahrlich den Kopf schütteln, wenn man dergleichen liest; aber in Kunst- und Literaturgeschichte ist alles möglich. — Das Bild wurde im übrigen in Dresden wohlgepflegt. Hatte doch schon Vasari es als Cosa rarissima e veramente singolare bezeichnet. Winckelmann schreibt, daß man zu ihm gewallfahrt sei, wie einst im Altertum nach Thespiae, wo der schöne Kupido des Praxiteles stand. Im Jahre 1856 wurde es einem Hofmaler namens Palmeoroli zur Behandlung übergeben. Dieser nahm „Auspunktierungen" vor, indem er getrübte oder nachgedunkelte Stellen vorsichtig mit feinem

*) Die Angabe 20000 Zechinen (bei Woermann) ist irrtümlich.

Messerchen abgeschabt und dann mit einem hellen Grain überzogen hat. Dies geschah offenbar am Körper des Kindes, auch am Kopf und an der Büste der heiligen Barbara. Gleichzeitig wurde damals mit der ausgetrockneten Leinwand eine sogenannte „Rentoilage“ vorgenommen, d. h. es wurde ein zweites festeres Leinen daruntergespannt und dieses mit Kopaivabalsam durchtränkt. Der Maler Julius Hübner berichtet als Augenzeuge, daß dadurch die Farben des Bildes eine merkwürdige Belebung erfahren haben. Andere Zeugen sagen dagegen, daß das Bild gegen seinen ursprünglichen Zustand allmählich sehr verblaßt und ausgewittert sei. Übrigens wurde bei jener Rentoilage die Leinwand auch neu gespannt, so daß die gemalte Vorhangstange, die bisher verborgen gewesen war, auf dem Gemälde sichtbar wurde.

Heute steht das Bild in einem Seitenraum der Dresdner Galerie im alten Zwinger. Es steht auf einem altarartigen Sockel, mit Glas überdeckt. Es ist wahrlich zu loben, daß das Bild diesen Seitenraum für sich bekam, daß es gut gestellt, gut belichtet ist. Aber seine „Aufmachung“ ist noch keineswegs ideal. Vor allem erscheint der vergoldete Renaissancerahmen gar zu massig. Er trägt einen so schwer massiven Aufbau, daß der Eindruck märchenzarter, zauberhafter, von oben herabschwebender Vision für den Beschauer durchkreuzt wird. Das Bild verträgt im oberen Teile nur leichte Begrenzung. (S. 64.) Sodann stören die „Embleme“, die unsymmetrischen Angeln, die überflüssige Goldmuschel. Endlich empfinde ich bei einem außerzeitlich-idealen Bildwerk als wenig geschmackvoll, kunsthistorisch interessierte Daten im Rahmen anzubringen, ja sogar auf einem altarartigen Sockel eine banale Stelle aus Vasari mit goldnen Lettern aufzusetzen. Zuguterletzt stimmt die übrige Einrichtung des Raumes nicht zu andächtiger Sammlung. Eine vergoldete Decke, ein häßliches, rotes Plüschsofa ermutigen nicht zur Himmelsvision. (Bei dieser Gelegenheit sei angemerkt, daß ich auch für Tizians Zinsgroschen und Correggios Magdalena andere Placierung ersehne.)

Es ist unendlich viel über das Bild geschrieben worden. Ein russischer Irrenarzt, Ernst Heuking, schrieb ein Buch von 160 Seiten, uferloses Raisonnement, das keine einzige ästhetische Einsicht aus dem Bilde herausholt. Ein anderer russischer Autor versuchte in einem dicken Buche nachzuweisen, daß das Bild Fälschung sei. Ein Graf Lepel bewies, daß es Machwerk von Timoteo Viti sei. Ein anderer Kunsthistoriker, Alois Hirt, ging so weit zu behaupten, daß es „höchstens von Raffaels Farbenreiber“ herstammen könne. Dagegen schrieb ein preußischer Re-

gierungsrat ein Buch, das schlankweg den Titel führt: „Das Bild der Bilder“. Der unglückliche Dichter, Robert Griepenkerl, besang es in einem Epos von zehn Gesängen. Außerdem haben der treffliche, liebenswerte Julius Mosen, der Kunsthistoriker v. Quandt, der Ästhetiker C. G. Carus ausführliche Studien darüber veröffentlicht. Unsere großen deutschen Schriftsteller und Dichter haben sich in Gedichten und Aphorismen über das Bild geäußert. Die beiden Schlegel, sowie Theodor Körner, haben es besungen. Vor allem aber Goethe, Hebbel und Schopenhauer. . . Von den Reproduktionen des Bildes scheint mir die älteste die von F. Müller (1815) immer noch unerreicht zu sein, und doch hat sich Müller, der im Irrenhaus gestorben ist, bis zum Tode mit der Vorstellung gequält, daß ihm die Wiedergabe der Raffaelschen Vision ganz und gar mißglückt sei.

Ein immerhin erwähnenswertes Moment in der Geschichte des Bildes ist der Streit um das weibliche Vorbild zur Madonna. Das Volk hat sich nicht nehmen lassen in ihr die Geliebte Raffaels zu sehen. Diese soll eine Bäckerstochter in Rom gewesen sein. Als La Fornarina lebt sie in der Geschichte weiter. Nun haben neuerdings italienische Kunstforscher gezeigt, daß das im Palazzo Pitti befindliche berühmte Bild der „Dame im Schleier“ zugleich das Vorbild zur Sixtina und eben jene Fornarina gewesen ist. Danach hat man denn die Herstellungszeit der Sixtina zu bestimmen gesucht. Aber diese Behauptungen sind recht zweifelhaft. Es sind zwar alle hervorragenden Kunstgelehrten über die Vorbildlichkeit der Donna velata für die Sixtina einig, aber man fühlt sie (an Reproduktionen) nicht deutlich heraus. Nur an einer einzigen Gestalt vermag ich unmittelbar die Identität mit der Sixtina zu empfinden, in der schon erwähnten Magdalene auf dem Gemälde der musizierenden Cäcilia. — Außer in den drei genannten Bildern hat man noch in drei anderen die Fornarina oder Sixtina finden wollen. Zunächst in einer wunderschönen goldhaarigen Frau, in der Tribuna der Uffizien, über deren Vaterschaft alter Streit herrscht. Jacob Burckhardt glaubte, daß dieses Werk ein lebendes Vorbild besessen habe, weil darauf ein nicht ganz schönes Verhältnis von Mund und Kinn durch eine glückliche Schiebung kaschiert worden sei. Neuerdings spricht man das Bild allgemein als Werk Sebastianos del Piombo an. — Sodann fand man die Sixtina wieder in dem Bilde einer Frau im Palazzo Barberini. Diese Frau trägt ein Armband, auf dem merkwürdigerweise der Name Raffael Santi zu lesen ist. Man hält das für einen Scherz Giulio Romanos und schreibt diesem das Bild zu. Jene Frau aber soll die vielgesuchte Fornarina sein. Endlich gibt es noch ein zweites Bild Romanos von eben dieser

Frau, das in Straßburg hängt. — Im Grunde ist diese Forschung nach dem einst lebenden Modelle belanglos. Wie mag man glauben, daß Raffael ein Modell treu kopiert habe, er, der den typisierenden, idealen Stil begründet. Es sei hier auch an eine naive Briefstelle aus den letzten Jahren Raffaels erinnert. Ein junger Graf fragt ihn nach dem Modelle zu seiner Galatea in der Villa Farnesina. Raffael aber erwidert, es gäbe gar so wenig schöne Frauen, und wenn er sich ein Modell wählen müsse, so möge der Graf für ihn wählen, er selber habe sich nur nach einer „allgemeinen Idee" gerichtet. Dies ist eine Äußerung, wie sie sich so oft auch in Briefen Böcklins findet... Es kann uns wenig kümmern, ob Beethovens „unsterbliche Geliebte" Teresa oder Julia hieß; wenig kümmern, ob Raffaels schönste Madonna in der plumpen Wirklichkeit sich als Weib eines Bäckergesellen in irgend einem Winkel Roms verbrauchen mußte. — Glückselige Menschenalter, wo aus dem ärmsten Sterblichen der Gott bricht! Ihr grüßt zu uns herüber aus dem lieblichen, unsterblichen Antlitz einer armen römischen Handwerkerstochter, die unter den Blicken des schönheiterfülltesten Auges sich zur wundergewaltigen Madonna verklärt. Wir wissen nicht, wer ihr wart, wollen nichts davon wissen. Wir sehen Götter, die in euch wirken, wie in uns.

Zweiter Abschnitt: Der Gehalt.

1. Die Vision.

In der mittelalterlichen kleinen Stadt Piacenza, in der schönen Renaissancekirche der Benediktiner, kniet eine Schar ehrfürchtiger Gottessucher; Männer und Frauen aus unterstem Volke. Sie sind häßlich und verkümmert, mit Sorge, Not und Schuld beladen. Aber viele von ihnen sind über Berge und Ströme gewandert, denn sie möchten Erlösung gewinnen und ein ruhiges Herz. Nun liegen sie auf den Fliesen, in einem dunklen, wortlosen Gefühl. Armselig und reich, zwischen Zweifel und Vertrauen, die einen in Reue um das verlorene Bild der Jugend, andere in Kraft und Zuversicht das große Glück erwartend. Zweien Heiligen ist die Kirche der schwarzen Mönche geweiht, dem Papste Sixtus, dem zweiten seines Namens, dem Märtyrerpapst, der im zweiten Jahrhundert unter Valerian um seines Glaubens willen zu Rom verbrannt wurde. Und sodann der jungen Barbara, der stolzen Jungfrau, die in der Stadt des großen Augustin, in Nikomedeia, vom eigenen Vater zum Hungerturme verurteilt und schließlich, da sie hartnäckig zum Judengotte hielt, enthauptet wurde. Vor ihr knien die Jünglinge und jungen Mädchen. Aber die viel verschlagenen Männer, die doch insgeheim noch hoffen, wenden sich an den greisen Sixtus, den guten, alten, verstehenden Mann. Immer dringender steigen Gebete empor. Immer inniger, heißer, erwartungvoller. Und plötzlich begibt sich das Wunder. Die Kraft des Glaubens gebärt aus sich die Vision. Dem kindlichen Vertrauen ist Erfüllung gewiß. Unser Gebet erschafft das Göttliche, verleiblicht das Unendliche in Menschengestalt. Ekstase zwingt den Himmel zur Erde nieder, damit er den Menschen emporhebt. In ihrer eigenen Form und Gestalt, in Gestalt des schönsten, schlichtesten Mädchens aus italischem Volke, einer jungen gläubigen Mutter mit dem Kinde, sowie sie sich selber Mütter und Kinder wünschen, kommt die allerherrlichste, aller-

himmlischste Madonna in der Kapelle des heiligen Sixtus zu ihrem bedürftigen Volke.

Hinter dem Hauptaltar, am Ende der Kapelle, wo die Apsis an das Kloster der Mönche stößt, befindet sich ein schwerer grüner Vorhang. Auf einmal ist es, wie wenn unsichtbare Hände ihn erfassen. Grelles Licht dringt herein. Der Vorhang birst auseinander. Rechts und links sehen wir noch ein Stück seiner lebendig frischen Farbe vor dem erstarrenden Blick. Aber in der Mitten läßt er Ausblick frei, den Ausblick in ein unendliches Traumland über Wolken... Wolken wallen dahin, golddurftiger Glorie, Himmelslicht! Wo befinden wir uns? Wo geraten wir hin? Dies ist nicht mehr die Kirche, nicht Italien, nicht die Erde. Hier ist kein Ort und keine Zeit. Aber wie feierlicher Sturm wandelt es uns entgegen, lichterblendend aus unermeßlicher Ferne. Über alle Wolken und Sterne kommt sie in Goldlicht. Die lichten luftigen Gebilde ballen sich tragend, tanzend, kosend um das nackte, zarte Weiß ihrer Füße. Sie scheint voranzuschweben, und wo sie hintritt, da beginnt vor unserem Auge die Luft zu blühen. Und alle Himmel füllen sich mit Gestalt. Was sind das für Augen, die überall auf uns starren? Mild lächelnd, ferneher und dennoch vertraut? Was sind für Locken, deren Gold hie und da aufblitzt, wenn ein Lichtstrahl in Wolke fällt? Das sind die Gewesenen, all die Geliebten. Ihr meint, es seien Wolkengebilde, schnell verwehte. Aber der Trug des Erdenauges wird offenbar. Überall Engel, nichts als Engel. Holde, liebliche Engelsgesichte. Und auf zarten, schneeigen Flügelchen tragen sie die liebe Frau uns entgegen. Sie bauen die Brücke aus Seelenstoff vom Himmel nieder zu unserer armen, seligen Erde.

---

2. Die Vorgänge.

Wir wollen sagen, was wir vor uns sehen: Die jungfräuliche Mutter, ihr Kind im Arm, ein klein wenig seitlich gewendet, schwebt auf uns zu. Die zarten Füße stehen auf einem dunklen Schatten, inmitten blendender Helle. (Dies bringt die Illusion hervor, als ob sie sich voranbewegen.) Sie trägt einen blauen Mantel über einem hochroten Untergewand und ein zartes, leicht gemustertes Brusttuch (Maphorion). Das rote Untergewand zeigt auf der Schulter ein schönes schlichtes Muster. Ihr Hals und ihre Füße sind bloß. Über der Brust und am Arme sieht man das grobe Linnen ihres Hemdes. Einen braunen Mantel hat sie angetan. Er bläht sich hinter ihr wie ein Segel im Winde, als wenn

der rasche Voranflug ihn aufbausche. Auch der untere Teil des Obergewandes ist bewegt und läßt das rote Unterkleid über den weißen Füßen sichtbar werden. Schön und weiß sind diese Füße. Sie hinterlassen keine Spur in der Wolke. Spielend kommen sie näher. Dreijährig etwa scheint das herrliche Kind. Es hält sich am gebauschten Mantel. Man weiß nicht recht, ob es Knabe ist oder Mädchen. Es hat das rechte Beinchen, auf dem die (entzückend schöne) linke Hand ruht, übers linke geschlagen; mit dem rechten Händchen greift es lose, spielend in die Mantelfalten. Der Kopf lehnt an dem der Mutter. Sie ist das ältere mädchenhafte Ebenbild ihres Kindes. Ohne Zärtlichkeit, ohne Vertraulichkeit. Sie haben Distanz. Sie gehören zusammen und sind beieinander, was braucht es mehr? Helles Goldlicht umfließt beide. Eine ganz feine, leise Gloriole liegt auf dem glattgescheitelten blonden Haupte Marias. Ihr Gold geht über in das reine Himmelsblau. Aber aus Lichtfernen heben sich Millionen Engelsaugen. Von ihnen geht bläuliches Licht aus.

In einer tieferen Schicht, rechts und links der Hauptgestalt, ein wenig im Vorgrund, knien zwei Heilige. Ihre Köpfe reichen bis zu halber Höhe Madonnas. Es ist ein alter Mann und eine ganz junge Frau, Sixtus, der Märtyrer und Barbara, die Jungfrau. Auch sie ruhen in Wolken, aber in tieferer Schicht. Rechts kniet der alte Papst. Graubärtig. Das Antlitz braunrot. Seine Züge ein wenig „ruppig". Über seinem weißen Untergewand trägt er den schweren rotgefütterten, gelbfarbenen Goldmantel.*) Auf dem Streifen seiner Dalmatika erschaut man allerlei Ornamente, patriarchalische Gestalten, in weiten Gewändern, in tiefer Nische thronend. Aber das ist nicht deutlich; es ist nur im groben ausgeführt. — Wie ist der Ausdruck seiner Bewegungen? Goethe spricht in einem Gedicht von seinem „liebevollen Grauen". Aber das spüren wir nicht. Wir sehen nur, wie er die linke Hand auf die Brust legt, während die rechte aus dem Bilde hinaus auf die Betenden weist. Alles an dieser Gestalt ist Beschwörung und inneres Aufwärtsstreben. Dieser Mann ist ein „Vermittler". Er legt unser Gebet der Herrlichen ans Herz. Ihm dürfen wir trauen. Seine schlichte Gestalt scheint in der Tiefe festgehalten. Eben daran empfinden wir, wie stark ihr inneres „Empor" ist. Und dieses „Empor" liegt sogar in den flatternden Falten der großkonturierten Gewandung. — Ganz anders aber mutet uns sein Gegenstück, die Gestalt der Barbara an. In ihr liegt gar nichts von dieser Unruhe, diesem „Empor". Sie ruht stillbeglückt, geschlossen, süß

*) Ältere Beschreibung spricht irrtümlich von einem Pallium, respektive vom Meßgewande.

befriedigt in sich selber. In sanftem Fluß schmiegen und überschneiden sich die Linien, in starrer, bauschiger Konzentriertheit. — Es ist uns, als ob die Gestalten rechts und links auf unsichtbarer Wage schweben. Der alte Mann, der nach oben will, sinkt in Wahrheit zur Tiefe. Das sanfte junge Mädchen dagegen, so still, keusch und bewegunglos in sich beruhend, schwebt unsichtbar nach oben. — Wie ist ihr Gewand? Ein ausgeschnittenes, graues Kleid mit orangefarbenen Puffenärmeln, die himmelblauen Einsatz haben. Darüber liegt eine seegrüne Mantilla von zarterem Grün als das des Bildvorhanges. Sie fällt von der rechten Schulter nieder und umwallt die feine Figur. Darüber breitet sich endlich ein durchsichtig leichtes Schleiertuch, welches ihre linke Hand lässig hält. Das Tuch umgibt sie in entgegengesetzter Richtung wie der Mantel. Barbara ist blond. Sie trägt ein Diadem. Ihr Blick ist tief gesenkt; die Augenlider beinahe geschlossen, regunglos, ganz selig, in Verzückung. — Woran erkennt man die Gestalten? An der rechten Seite vor dem Sixtus liegt die Tiara, die dreigliederige Krone, weiß und gelb. Sie liegt da auf dem steinernen Brüstungbalken, der das Bild in ganzer Breite abschließt. Er hat diese Krone abgelegt, demütig, nichts als ein kahler, alter Mann. An der linken Seite dagegen, hinter Barbara, sieht man den Oberbau eines kleinen Türmchens. Das ist ihr Wahrzeichen. Man weiß nicht recht warum. Die einen leiten es ab von dem dreifensterigen Hungertum, in dem die Heilige schmachten mußte. Die anderen weisen darauf hin, daß sie seit je die Schutzpatronin der Bergleute und Soldaten, vornehmlich der Artilleristen gewesen ist. In Frankreich heißen noch heute Pulvertürme Saint Barbe.

Endlich in der vordersten Ebene erblickt man, leicht auf die steinerne Brüstung gestützt, zwei Engelbübchen. Halb purpurn, halb bräunlich schimmernde Flügelchen. Der zur Rechten ist der größere Junge. Er stützt sich auf den Ellenbogen, legt das Händchen an die Lippe und starrt krauslockig, gar liebdumm nach oben. Diese Bübchen sind fast in gleicher Ebene mit der eisernen Stange des Vorhangs.*) Dies ist also die „Übergangsebene". Hier beginnt nun wieder die „wirkliche" Welt. Man sieht übrigens durch die beiden Engel Licht und Wolke scheinen, was neben stehengebliebenen Fehlstrichen (Pentimenti) die Behauptung rechtfertigt, daß Raffael diese entzückenden Putten nachträglich zugefügt habe.

Zwei Kleinigkeiten fallen auf. Zunächst, daß dem größeren Engelbübchen ein Flügelchen fehlt. Die Zufügung des zweiten Flügels hätte

*) Man kann auch annehmen, daß es ein Seil oder Strick ist.

eine Überschneidung nötig gemacht und dadurch wäre diese leichte, scherzhafte Zugabe der beiden Putten zu „massiv" geworden. Sodann weist die rechte Hand des Papstes, die aus dem Bilde heraus auf die Gemeinde deutet, einen Finger zu viel auf. Man könnte meinen, daß nur der Ballen der Hand von innen stark belichtet, von außen aber dunkel ist und fälschlich als Finger angesprochen werde, dann bleibt aber doch bestehen, daß Raffael den kleinen Finger in der Größe eines Ringfingers gebildet hat. Im übrigen hat diese Anomalie (die auch auf anderen Bildern ihresgleichen hat) das Gute, daß sie die Aufmerksamkeit bei der deutenden Bewegung des Papstes festhält und von der Himmelsvision zurück auf die betende Gemeinde lenkt. Wir werden sehen, warum gerade diese Stelle des Bildes der natürliche „Ansatzpunkt" der Apperzeption ist. Wäre die Lichtanomalie beabsichtigt, so wäre das eine sehr große Feinheit.

Wie steht es um die Farbe? Friedrich Hebbel sagt in einem schönen Gedicht, die Sixtina habe kein „Mensch" gemalt. Das Bild sei dadurch entstanden, daß eines Tages die himmlische Erscheinung sich den Sterblichen gezeigt habe. Da hätten die Wolken des Äthers sich neidisch zu einem lichtdurchleuchteten Spiegel zusammengeballt und die Vision für alle Zeiten festgehalten. Nun könne dieses Begebnis, auch wenn die Gottheit niemals wiederkehrt, für alle Folgegeschlechter dauern, um erst mit dem letzten Menschen unterzugehen. — Wir vermögen dem Dichter nicht nachzufühlen. Auf eine der menschlich rührenden kleinen Madonnen Murillos auf der Mondsichel würde diese Vorstellung, daß sie Spiegelung im Himmelsäther sei, viel besser passen, als auf die großartige Sixtina Raffaels. Denn diese bezieht ihren Reiz nicht aus Kraft und Gewalt der Farbe. Sie ist ungemein bunt. Auf der Grundlage von rot, blau und gelb sehen wir in zarter Stufung und Abtönung eine Skala feinster Farbennuancen, ohne bewegende Innerlichkeit und Intensität. Das Bild wollte etwas völlig Neues, indem es Gestalten außerhalb konkreter Räumlichkeit, in reinem Freilicht, das von allen Seiten farbig zuströmt, erscheinen läßt. Aber Raffael ist Raumkünstler. Hier müßten Gestalten gleich Träumen im Lichte aus dem Äther herausblühen, nicht aber das Licht von also scharf umrissenen Figuren bunt reflektiert werden. Dies Werk ist Meisterstück räumlicher Komposition und seine Vorzüge gehen den stilisierenden Graphiker mehr an, als den „Augenmenschen". Eben darum können wir auch im Folgenden ästhetische Gesetzmäßigkeiten aufweisen, die von Farbenwerten zu trennen und auch an Reproduktionen gut zu studieren sind. Daß aber dieses Bild trotz des

visionären, traumhaften, rein gefühlsmäßigen „Sujets“ zugleich so allgemeinverständliche Klarheit und große Kunstvernunft aufweist, gehört zu den Voraussetzungen seiner Popularität. Es ist ein Bild, das in Radierungen und Kupferstichen nichts Wesentliches einbüßt. — (Es möge erwähnt sein, daß die Reproduktionen, z. B. Müller, Mandel, Steinla, auch der allzu klare Kupfer von Bürkner, den Vorhang zu weit hinter die Gestalten verlegen. Auf dem Gemälde sieht man deutlich, daß ein vom Mantel des Papstes abflatternder Quast vom Vorhang überschnitten wird).*)

Die seelischen Vorgänge auf unserem Gemälde schließen sich zum inneren Ringe. Der Kreis tritt aus der Seele des Beschauers heraus, um wieder in die Seele des Beschauers zu münden. Ich will zum vorläufigen Verständnis dessen, was ich als „Sujet“ des Bildes anspreche, andeutend sagen, daß es sich um unser zu Gott emporsteigendes und von Gott erfülltes Gebet handelt. . . Ich ging davon aus, daß wir als Gemeinde frommer Pilgrime auf den Fliesen jener Kirche liegen, die dem verstehenden alten Manne, dem Papste Sixtus geweiht ist. Dieser, als Mensch unserer eigenen Art, kann uns nach fühlen und wird für uns sprechen. An ihm haftet zunächst die apperzeptive Aufmerksamkeit der Betrachter, in deren Vision ja allein das Gemälde als lebendig vorzustellen ist. Sie haftet im besonderen an der (durch die Anomalie gekennzeichneten) Stelle, wo der Finger aus der Sphäre des Bildes in die der Wirklichkeit zurückdeutet. Dieser Finger ist gleichsam der „Magnet“, der die seelische Erregung des Beschauers aus der realen Welt in die Welt der Bildvision überleitet. Hier setzen wir also ein mit allem Hoffen, Wünschen und bebendem Erwarten. Diese Mannesgestalt wird auch darum alle Aufmerksamkeit zunächst festhalten, weil sie die einzig aktive, innerlich unruhige und bewegte ist. Damit aber gerät sie in „Kontrast“ zur Gestalt der jungen Barbara. Ist Sixtus nichts als Streben, so ist Barbara eitel Ruhe und Erfüllung. In ihr klingt die innere Bewegung des Visionserlebnisses aus. Erfüllung aber, Lösung und Erlösung fließen aus dem gleichen Zentrum, auf das auch alles „Streben“ unserer Betrachtung gerichtet ist. In diesem „Zentralpunkt“ also, in der

*) Man machte mich darauf aufmerksam, daß Rot und Blau, die Farben Marias, die typischen Kleiderfarben des klassischen Madonnenbildes seien. Rot und Blau sind die astralen Farben der babylonischen Venus, die sich im christlichen Zeitalter zur Maria wandelt. Die Farben Raffaels sind also traditionell und weisen auf den Farbenmythos der Babylonier zurück. So gilt auch für die Sixtina der Satz non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio.



Alte Meister

Nr. 35: Raffael, Madonna della Sedia (Florenz)

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

„Mutter mit dem Kinde“, gipfelt der Gesamtvorgang. Dieses Zentrum wiederum besitzt einen einheitlichen „Blickpunkt“: das Auge des dargebotenen Kindes. Auf diese „Darbietung“ des Knaben kommt es im Bilde wesentlich an. So sehr, daß man es „Darbietung Jesu“ nennen sollte.

Gesetzt nun, die im Bilde verkörperten Ausdrucksbewegungen ließen sich in Worte eines Spruchbandes übertragen, wie etwa würden diese Gestalten zu uns reden? Zunächst vernehmen wir Worte des Sixtus. Denn er bildet die „Brücke“ von der Menschenwelt zur Welt des Überwirklichen. Er ist der Brückenbauer, d. h. der Papst oder „Pontifex“. Könnte seine innere Erregung andere Sprache als die der Form und Farbe gewinnen, so würden seine Worte folgendermaßen lauten: „Liebe hohe Frau. Sieh, da kommen sie alle. Da unten liegen und harren sie. Arme, dürftige, schwache Geschöpfe. Sie erwarten von Dir das Furchtbare, das Unerbittlich-Schwere... Tue es, gib ihn her! ... Bring ihn dar, damit sie erlöst werden! ... Gib ihnen sein Blut! ... Kannst Du es?! Wirst Du es erfüllen?! ... Sieh, himmlische Frau, ich hier, bin ihr Oberster. Sie gaben mir ihre höchsten Würden und Ehren. Sie schmücken mich mit dem goldenen Gewande, darauf die Gestalt der Patriarchen ist. Ja, sie nennen mich heilig. Was aber bin ich vor Dir? Ein müder, alter Mensch. Da liegt das Abzeichen meiner irdischen Gewalt, die Krone aller Kronen, die erbärmliche. Nun knie ich, ein tonsurierter, kahler Greis, im ergrauten, wirren Bart, hoffnunglos, satt alle der Menschenwelt, von Mitleid geschüttelt... Habe doch Erbarmen. Sieh sie Dir an. Wie sind sie häßlich! Wie sind sie verächtlich! Wie müßten sie ihre innere Häßlichkeit empfinden in Deinem Anblick! Du bist so rein. Und Dein Kind, dieses Kind! Gib es heraus, hilf ihnen, tue, tue für sie das Furchtbare“... Und im Antlitz der herabsteigenden Madonna, in diesen großen, dunklen, starren, schweigenden, braunen Augen, unter den hohen, runden, wundervollen Brauen, was geht da vor? — Sieht man darin nicht ein Leuchten von längst erfrorener Träne? Sieht man darin nicht den überwundenen Schmerz der unerbittlichen, harten Güte, der gütigen Entschlossenheit!? Da ist keine Weichheit, keine Weichseligkeit mehr. Nichts von Sentimento, von süßen Gefühlen. Auch nichts von Menschenverachtung oder Menschenliebe. Da steht nur das ganze Erlösungsgeheimnis mit seinem ehernen Barmherzigkeitsernst. Da ist alles Willensstärke und eiserne Sicherheit. Da war wohl einmal Schmerz; aber das ist nicht mehr. Und könnte sie sprechen, dann würde sie sagen (ohne Zittern in der Stimme und ohne Beimengung von Träne oder Hohn): „Ja, da bring ich ihn Euch. Da

nehmt ihn hin. Damit Ihr tut, was Ihr von jeher mit seiner Art getan habt. Damit er verkannt sei, verleumdet, erfolglos, gequält und zuletzt gekreuzigt und abgeschlachtet. Nehmt ihn also hin. Er war mein Kind! Ihr braucht nicht zu sehen, daß ich ihn liebe. Er wird Euch erlösen." ... Und nun das Kind. Das Auge dieses Kindes, das so ganz ein Kind voll süßer Unbewußtheit und Kinderunschuld ist, und doch einen so männlich geschlossenen Mund und schon so großes wissendes Staunen besitzt, dies Auge, das alles spiegelt und durchschaut (auch ohne Gedanken). „Also, dies ist die ‚Welt'?" sagt das große staunende Kinderauge. „Also, so sind die ‚Menschen'?" — Wohl malt sich etwas wie furchtbares Entsetzen, wie starres Grauen in dem Blick; aber zugleich großes Verzeihen, tiefes Begreifen des Furchtbaren. Dieses dargebotene Kind ist nicht „Opfer". Es liegt große Freiwilligkeit und Freiheit, ja, es liegt Freudigkeit in dem tragischen Ernst seiner Darbietung. Er will es auf sich nehmen! — Man hat mit Recht gesagt, daß der gleiche Ausdruck im Antlitz von Mutter und Kind gelegen sei. Das gleiche Staunen, starre Durchschauen und vergebende Begreifen beim Anblick der fürchterlichen Welt und ihrer Menschen da unten...

„Sie trägt zur Welt ihn, und er schaut entsetzt
In ihrer Greuel chaotische Verwirrung,
In ihres Tobens wilde Raserei,
In ihres Treibens nie geheilte Torheit,
In ihrer Qualen nie gestillten Schmerz,
Entsetzt: Doch strahlet Ruh und Zuversicht
Und Siegesglanz sein Aug, verkündigend
Schon der Erlösung ewige Gewißheit."

Es wäre müßig zu fragen, ob die Mutter oder ob das Kind das Zentrum dieses Vorganges sei, ob das Bild sozusagen eine protestantische oder eine katholische Achse habe. Diese beiden sind eben eines. Wie sie das Kind darbringt, ihr „Prinzlein", wie sie es hält, so vorsichtig, so zart, so wohlgeborgen, da teilt sich bei ihrem Anblick unwillkürlich alle die bebende Fürsorge, die sie erfüllt, auch uns mit. Und wie der Blick des Vermittlers auf die Gestalt der Mutter hinwies, so leitet diese wiederum auf das Kind fort, in dessen Augenleben der ganze Seelenvorgang kulminiert. Es liegt also nur Torheit darin, wenn man auf Grund vermeintlicher Forderungen der Perspektivik getadelt hat, daß es dem Bilde an „einheitlicher Bezogenheit" fehle. Es ist im Gegenteil das klassische Beispiel seelischer Vereinheitlichung (S. 53).

Nun aber, wie anders ist die linke Seite des Bildes, die Herzensseite. Da kniet die junge Barbara, mit den lieblichen, mädchenhaften

Zügen, Barbara im blonden Gelock. Sie kniet da, in sich versunken, glückselig froh zu Füßen der Himmlischen. Alles an ihr: Erfüllungsgewißheit und Glaubenssicherheit! Nichts mehr von innerer Spannung oder ringendem Krampf, wie drüben bei Sixtus. Sie scheint kaum noch Leben in sich zu haben. Sie blickt aus Wolkenhöhen herab auf jene, die unten sind. Ihr Blick scheint über die Häupter der Gemeinde hinwegzuschweifen, in weite Fernen, nicht aber jeden einzelnen durch und durch zu blicken, wie die tiefernsten Augen der Mutter und des Kindes. Ihr Lächeln ist weich-verschämt, glücklich und stolz. Sie sieht uns nicht, doch sie denkt an uns da drunten. Und sie lächelt uns zu: „Ihr seid erhört. Sie bringt Euch den Sohn. Er will für Euch sterben, wie ich und die andern um Euch gestorben sind. Zur Freude seid Ihr geboren. Und ich darf es Euch künden, als die Erste, ich, die junge Barbara: Ihr seid erhört!"

Und endlich die beiden kleinen Engelbübchen, was denken die? Die denken überhaupt nichts. Oder wenn sie denken, so sind es gewiß höchst irdische Gedanken, (obwohl sie Flügelchen haben). Das sind mir dralle, patschige, gesunde Bübchen! Sie reiten da unten auf dem Rahmen des Bildes, just an der Grenze von Traum und Wirklichkeit. Sie zeigen die gewöhnliche, normal dalbrige Kindsnatur im Kontrast zu der himmlischen, tragisch-tiefen Unschuld des Gottkindes. So wie Shakespeare aus seiner tiefsten Scham heraus dann, wenn das größte Schicksal, das letzte, kaum noch sagbare an die Seele greift, plötzlich den Narren mit der Pritsche oder seinem Narrenliede auftreten läßt, damit er dreinschlage und die weiche Rührung totmacht, die das wahrhaft Tragische nur entweihen kann, so hat hier Raffael inmitten des letzten Ernstes den kleinen Scherz angebracht. Diese Engelein hat er so hingemalt, wie wohl Heinrich Heine ein Gedicht, das seine tiefe Hingebung und Ergriffenheit verraten könnte mit einer Schlußzeile behängt, die das Ganze in einen „Witz" auslaufen läßt... Dies aber ist das größte an dem Bilde: es ist ganz Bild. Die Gestalten sind unter sich. Sie erzählen nichts und wollen nichts. Sie vermeiden jede konkrete Aufdringlichkeit und grob-novellistische Beziehung. Sie haben allein zu tun mit sich und ihrem Erleben. Sie fallen nirgendwo aus der „Vision" heraus, sie bilden ihren in sich selbst abgeschlossenen Kreis. Und doch handelt es sich in diesem Kreise um uns. Wir, die Beschauer mit unserer Herzensnot und Bedürftigkeit, sind das eigentliche „Sujet" des Bildes. Es handelt von unserem Streben und seiner Erfüllung. Von unserer Verzweiflung und ihrer Erlösung. Von unserer Doppelnatur und unseren göttlichen Mög-

lichkeiten. Wie jedes echte Kunstwerk leitet es aus der Seele des Betrachters in die Seele des Betrachters zurück und es heißt von seiner „Handlung": De *te* fabula narratur. . .

4. Sante conversazioni.

Unser Bild gehört zu einem für die Geschichte der christlichen Kunst wichtigen Typus von Kunstwerken, nämlich zu dem Typ jener Devotions- oder sakralen „Vermittlungsbilder", die der Italiener als santa conversazione bezeichnet. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist jenes Gemälde der Stanzen, das man fälschlich disputa genannt hat, besser aber „Triumph des christlichen Glaubens" nennen sollte. Es sind Bilder, auf denen „Beziehungen" des Menschen dargestellt werden zu der ewigen Macht, die mehr ist als Mensch. Wie nun läßt sich dieses Transzendentale versinnlichen? — Eine merkwürdige Einsicht tritt uns entgegen. Zwei Sphären sind für den Künstler vollkommen undarstellbar. Einmal das grob Pragmatische und Momentane seines gegenwärtigen Lebens, also das, was hier und jetzt gegeben und nur ein Mal gegeben ist. Zu zweit aber auch alles Ideal-Außerzeitliche, alles Abstrakt-Spirituale. Die künstlerische Phantasie bewegt sich in der Mitte zwischen beiden Sphären. Sie muß das Momentane allzeitlich retouchieren. Sie muß das Außerzeitliche bildlich einkleiden.

In der „Disputa" blicken wir in verschiedene Welten hinein. Zu oberst Gott in Form der Dreifaltigkeit. Um ihn herum Apostel und Väter. Das ist die „Himmelskirche". Im unteren Teile des Gemäldes aber sehen wir die „Erdenkirche". Das Bindeglied zwischen beiden ist der Altar mit dem Wein und Brote, die Gottes Leib auferbauen. Zunächst dem Altar stehen die besten und tüchtigsten Menschen, Glaubenshelden, Denker und Dichter. Weiter ab die Würdenträger. Endlich die bloß Gelehrten. . . Verweilen wir nun, um den Typus der sante conversazioni zu erfassen, einen Augenblick bei dem theologischen Inhalt solcher Gemälde! Nicht als ob wir meinten, der sei im Risorgimento bewußt gegenwärtig gewesen. Die großen, tiefen Meister Italiens waren in ein bestimmtes Weltgefühl hineingeboren. Der Katholizismus (das sagt ja eben sein Name) war für viele Menschenalter die zusammenschließende Gefühlsgewalt. In ihrem Schoße ruhte auch Raffael Santi, sicher, fröhlich und gesund. Da bebt nicht Mystik, Krampf und Verzückung. Dergleichen wirkt wohl in Tizians Assunta, Sodomas Bildern zu Siena, Correggios Nacht, oder in Michelangelos Jüngstem Gericht.



Abb. 4. Raffael, Die Disputa. Rom, Vatikan.

Nicht so in der klaren, gesunden Seele Raffaels. Er steht zur christlichen Mystik wie Goethe zur Romantik. Nur in seinem, vor dem Sterben gemalten Bilde der Transfiguration finde ich etwas, was über ein glück-

liches, wohl erfülltes Erdendasein hinausdeutet... Für Raffael war so gut wie für Giotto Religion die natürliche Atmosphäre. Eben darum waren sie vielleicht als Menschen unreligiöse, heidnisch-ästhetische Naturen. Erst Luther und Köppernik haben die natürliche harmonische Welt in Trümmer geschlagen. Diese ungeschlachten, unschönen, moral-brüchigen Deutschen. Sie warfen von nun an das Menschengeschlecht aufs „Ethische“.

Da wir das Unendliche nicht anschauen können, so bleibt nichts übrig, als es an begrenzbaren Vorstellungen zu „vermitteln“. Das ist die Aufgabe der conversazioni spirituale. Der Mensch kommt so wenig aus sich heraus, daß er nichts erkennt, was nicht unter der Perspektive seiner eigenen Leiblichkeit erschaubar ist. Eben darum bedürfen wir des Sohnes und der Jungfrau. Aber auch diese stehen uns noch zu fern. Zu ihnen hinan leiten wiederum die besten unserer eigenen Art... Man mache sich klar, welche Glückseligkeit und Ermutigung in Menschwerdung und „Vermittlung“ Gottes gelegen ist. Dadurch, daß irdisch Fleisch und Blut aus sich heraus Gott geboren hat, ist Gewähr gegeben, daß dieser flüchtige Staub tragen kann, was mehr ist als wir selber.

Ich hörte einen berühmten protestantischen Theologen sagen, daß der Glaube an die „Armee des Heiles“, die sich unter der Fahne der alten Kirche gesammelt hat, die Gottheit zu weit vom Menschen abgerückt habe. Die ungeheure Kette geistiger Mittler und Vormünder habe das ganz persönliche Glaubensgefühl verbraucht. Es sei gleichsam auf dem langen Wege bis zu Gott aufgesogen worden. Erst durch die Tat Luthers sei es neu geweckt. — Ich glaube das nicht. Je mehr Zwischenstufen zu Gott hinleiten, um so mehr wird Gott auch dem Banalen nahegerückt. Das Mittelalter stand an jedem Punkte des natürlichen Lebens mitten in Gott. Das aber ist die Leistung der Italiener, daß sie das Geistige vollkommen versinnlichen. Sie haben das Spirituelle in Menschenfleisch und in Natur übersetzt. Das schönste ihrer vollkommen versinnlichten Transzendentalbilder ist die Sixtina.

Dieser transzendentale Charakter sogenannter Vermittlungsbilder muß uns gegenwärtig bleiben, wenn wir sie verstehen wollen. Nicht als ob wir vor Bildern philosophieren dürften! Aber wir müssen fühlen, daß ihre Erscheinung Gleichnis ist und das „Sujet“ jedes Bildes im Unendlichen, Unfaßlichen liegt. Just Natürlichkeit und Irdischkeit der Mittler macht das Unirdische des Madonnenbildes fühlbar... Ich vermute, daß die Nebenpersonen auf der Sixtina, besonders die Figur des Sixtus, porträtähnlich gemalt sind, während die Madonna nur wenig Subjektivität besitzt. Auch darin zeigt sich die Distanz der „Mittler“, daß

Barbara mit modischem Zeitkostüm, Sixtus sogar mit Amtstracht naturalistisch bekleidet ist, während die Gewandung Madonnas ideal und ihre Füße unbekleidet sind. Es liegt zarte Feinheit darin, daß das Gewand der die Gnade nur vermittelnden Barbara weit kostbarer und prachtvoller ist, als das der Gottesmutter. Die Schönheit ihrer Gestalt müßte jedes Gewand adeln. Es kann nicht schmucklos genug sein. Jeder Schmuck würde neben ihren Augen und dem Glanz ihrer Stirne zum Hohne werden...*)

Ich verwies auf die geschlossene Blickkurve der Komposition. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers, die an der aus dem Bilde hinausweisenden Rechten des Sixtus in die Bildsphäre eintritt, wird von dieser Figur notwendig auf die Madonna übergelenkt. Der Heilige spricht. Er ist die einzige Figur des Bildes, welche spricht. Sein Mund ist geöffnet, was die ältere Analyse des Bildes wohl nicht bemerkt hat. Er wendet sich also „fürsprechend" zur Madonna, auf die unsere apperzeptive Bewegung nunmehr übergeht. Diese aber fungiert auf dem Gemälde nur als die beinahe statuenhaft unbewegte „Trägerin" des Kindes. Die „Darbietung" Jesu ist das Wesentliche des Bildvorganges. Damit ist denn auch die Zögerung, das Zurückhaltende, beinahe Scheue in der Erscheinung Mariä erklärt. Sie „schreitet" keineswegs auf der Wolke. Sie wird vorangetragen. Mit Sturmesgewalt treibt es sie dahin. — Dieser Eindruck des sich gegenstemmenden Getragenwerdens ist einerseits durch die Beschattung der Füße bedingt, sodann aber dadurch, daß die Seitenfiguren nicht stehen, sondern in die Wolkengebilde eingesunken gezeigt sind. Ihre Masse ist also zu schwer, um auf Wolken wandeln zu können. Für Maria und ihr Kind aber beuen sich Wolken zu luftigem Kahn. — Nun drückt sie das Kind heimlich und kaum bemerkbar an sich. Es fällt ihr so unnennbar schwer, ihn herauszugeben. Sie will nicht weinen. Und dennoch habe ich im Anblick dieser großen Frageaugen mit den weiten offenen Pupillen oft das Gefühl, als ob sie sich im nächsten Augenblick mit Tränen füllen müßten. Welche Erlösung müßte für diese

*) Es bestand die Regel, den irdischen Klerus durch äußere Ehren, Kleider und Orden sinnfälliger zu akzentuieren als die wahrhaft heiligen und apostolischen Geister. Die gleiche Erscheinung zeigt sich im jüdischen Zaddikismus: „die niedrigen Geister werden durch sinnfälligere Ehren entlohnt". Auf Gemälden findet man den Johannesknaben weit prächtiger und robuster, als das Jesuskind... Ich erinnere hier an ein interessantes sozialpolitisches Pendant dieser Regel. Aristoteles schlägt vor, daß die roheste Arbeit in materieller Hinsicht am besten entlohnt werden solle, da die höhere Tätigkeit ihren Lohn in wachsendem Maße in sich selber trägt.

Frau sein, wenn sie menschlich weinen könnte. Aber sie liebt und haßt nicht mehr. Sie schaut. Sie begreift uns in unserer Sünde nicht. Die ist ihr innerlich viel zu fremd. Sie schaut nur, daß es so ist, daß es so sein muß... Sie ist freilich die Gewährende. Aber ihre innere Ausdrücklichkeit ist nicht dabei. Sie wäre ja nicht seine Mutter, wenn sie ihn absichtlich brächte. In ihr treibt nur Gefühl, nicht der „Wille"...

Das Kind auf dem Mantel dagegen, in dem ist alles eiserne Freiwilligkeit. Man blicke in sein Auge. Es hat keinen festen Blickpunkt, wie alle anderen. Es blickt ins Unendliche. Und doch scheint es zu fixieren, was Kinder nicht tun. Es ist der selbe fremdende Blick auf die Welt, den auch Raffaels frühes Selbstbildnis hat. — Wandert unsere Aufmerksamkeit nun auf die rechte Seite des Bildes hinüber, dann erleben wir in Barbara Dank und Erfüllung. — Die beiden Engel schließlich auf der Predella, d. h. auf der Altarbank, die zwischen der Gemeinde und der Himmelsvision steht, lenken unseren Blick neuerdings aufwärts. Wollen wir Schlegel glauben, daß das Auge der Barbara auf das ältere Engelbübchen gerichtet ist, dann ist vollends die „Blickkurve" des Bildes geschlossen. Sie bietet zugleich in ihrem Verlauf fortwährende Steigerung...

Unser Werk ist „Theophorie". Eine Darbringung Gottes. Halten wir weislich fest: Was wir in seinem Anblick erleben, ist über- und außerzeitlich. Es ist vollkommen gleichgültig, daß diese Mittlergestalten als Barbara und Sixtus bezeichnet werden. Sie können ebensogut Anna und Peter heißen. Sie sind für die ästhetische Betrachtung die Überleitenden oder „Mittler". Nur als solche sind sie motiviert. Vollends ist diese „Darbietung Gottes" nicht etwas historisch Momentanes. Es hat sich das tausende Male begeben und begibt sich täglich. Eben dadurch ist erklärlich, daß das Kind wissend ist. Er sieht in der Ferne sein Schicksal, weil er dieses Schicksal erlitten hat. Es ist von größter Wichtigkeit, sich klar zu halten, daß wir nicht ein empirisch gedachtes Visionsbild betrachten. Nicht also Bild davon, wie sich ein Maler „Christus als Kind" vorstellen mag. Dieses Kind ist vielmehr ungeschlechtlich, außerzeitlich und alterlos. Man könnte mit der Glaubenslehre der Perser sagen, hier sei das „Ferver" Christi wiedergegeben, oder mit dem Ausdruck der Veden: das „Karma" christlichen Lebens. Nicht also der Mensch Jesus, wie er tatsächlich in historische Erscheinung trat. — Wie hat doch das reale Leben an diesem Kinde abgebaut! Man betrachte ein Ecce-Homo, welches seine natürliche Leiblichkeit darstellt. Man betrachte das Bild seines Erdenwandels auf Tizians Zinsgroschen (S. 43) oder

auf dem Hundertguldenblatt (S. 85). Wie blaß, enttäuscht und erfolglos verkümmert ist das göttliche Karma. Hier aber, auf der Sixtina, sehen wir sein Wesen, nicht sein reales Dasein. Das Wesen hoher Genialität läßt sich nur in Kindesgestalt verkörpern. Jeder erwachsene Christus hat Erfahrungen und Erlebnisse gehabt, die ihm die Züge begrenzter Subjektivität aufnötigen mußten. Dieses Christkind hatte noch nicht einmal eine Kindheit. Es ist Fehler der Beobachtung, wenn ein trefflicher Kunsthistoriker schreibt: „Er spielt mit seinen Füßchen". Dies Kind spielt und lacht nicht. Lebendige Realität der Kindheit zeigen dagegen die Putten auf der Balustrade. In Kunstgeschichten kehrt oft die Wendung wieder, die Bübchen hätten sich aus den konzentrischen Gruppen der Cherubime abgelöst. Sie seien der Madonna vorausgeflogen. Auch das ist schlecht beobachtet. Jene Augen und singend geöffnete Münder, die im Hintergrunde zart und leise sichtbar werden, haben vollkommen anderes Gepräge. Auch der Äther ist dort anders als im Vordergrund, wo die Bübchen hocken. Die Wolkengebilde der Vorderschicht sind Dunst und Qualm der Menschenwelt. Die zarten Nebelschleier dahinten, aus denen die tausend Augen blicken, sind der Himmel. Darin erblickt man die „Rose des Paradieses", von der Dante sang. Ihre Blütenblätter sind jubilierende Menschenseelen.

Der transzendentale Gehalt, der sich so uns vollkommen in sinnliche Gesichte auflöst, wird am deutlichsten, wenn wir dies ethische Bild neben das kindliche, einfach lyrische Gemälde der Madonna della Sedia halten. Unter all den Madonnen Raffaels ist Madonna Sixtina die einzige mit voll geöffneten, weit hinausblickenden Augen. Alle anderen halten keusch verschämt den Blick gesenkt. In der Sixtina aber schlägt die Himmelskönigin im Weibe, voll und groß das braune schauende Auge auf. Die Madonna della Sedia war, gleich allen vor der Sixtina gemalten Madonnen schließlich nur ein süßes Mädel mit dem Bambino. Hier aber wird Ernst! Raffael, der Maler der jungen Mütter, verleiblicht nun die Gottheit des Weibes. Das Christkindlein auf der Madonna della Sedia hält sich gar zärtlich verträumt an die liebe Mutter geschmiegt. Das auf der Sixtina ist ohne Zärtlichkeit und Kindersüße. Die Madonna della Sedia hat ihre aufrichtige innig harmlose Freude am Kinde. Sie drückt es herzlich an sich. Die Madonna Sixtina wagt kaum schüchtern die Darbringung des Gottessohnes noch zu verzögern. Das Knäblein auf dem Florentiner Madonnenbild ist ein Kind wie alle Kinder. Es sucht Zuflucht vor der Welt am Busen der Mutter. Aber das Jesukind im Dresdener Bilde strebt weit von der Mutter fort. Es ist Entschluß und

Wille. Stark, mutig und ernst. Lebewillig und sterbewillig. Er sieht das Notwendige. Er trägt es. Er schreitet ins Erdenleben hinab, um wieder und immer wieder an ihm zu leiden und zu sterben. Mensch mit Menschen. „Und er freut sich wie ein Held zu laufen seinen Weg.“ Er wird die Last der Gemeinheit auf sich nehmen. Er wird die göttliche Reinheit verlieren. „Denn er hatte die Welt so lieb“... Das Bild ist Tragödie. Aber wie jede Tragödie kann es rühren, erheben, läutern.

Um die gewaltige Inhaltsfülle der sante conversazioni in ein Bild zu bannen, erwuchs den Malern seit alters große Not. Es gilt die Welt des Menschen, die Zwischensphäre der Heiligen und das Reich Gottes in Eines zu komponieren. Es besteht Gefahr, daß solch ein Bild in drei einander beigeordnete Sphären auseinanderfällt. . . Der erste, der die innere Zwiespaltigkeit theophaner Bildwerke beseitigt, scheint mir Giotto gewesen zu sein. Der duldet kein „Nebeneinander“. Seine Figuren sind zusammengerafft, zu dem, was wir „Gehalt“ oder „innerer Vorgang“ nennen. — Nun aber blicken wir auf Gemälde späterer Quattrocentisten. Bei Ghirlandajo und Botticelli sehen wir Bilder, die wie Schaukästchen oder Museen der wunderherrlichen Gotteswelt anmuten. Aus reiner Freude am Lebendigen wird all das herrliche Geschau in Farbe und Form zusammengetragen. Auf Vermittlungsbildern, gleich Botticellis köstlicher Berliner Madonna, sind die Heiligen neben Maria gestellt. Nicht als ihresgleichen. Wohl aber als optisch-räumliche Sache für sich. Man muß dagegen glauben, daß bei Giotto oder Raffael der Geist die Natur vergewaltigt habe. Denn auf ihren Bildern gibt es keine „Periegesen“. Unser Auge schreitet nicht fort von Erscheinung zur Erscheinung. Es umfaßt vielmehr eine blickmäßig gegliederte, ebenso reiche als streng geschlossene Komposition mit einem Schlage. — Diese strikte Vereinheitlichung ist aber notwendig auch strikte Differenzierung der Einzelteile des Bildes. — Man blicke auf die vielen sante conversazioni des 15. Jahrhunderts. Eine Schar anbetender Gestalten. Heilige, Kirchenfürsten und Stifter! Sie knien nebeneinander, während oben in den Wolken die theophane Erscheinung hängt! Auf deutschen Bildern des Mittelalters ist typisch, was ich „isokephale Stehfiguren“ nenne. Vollkommen gleichachsige Figuren, wie preußische Soldaten. Eine lange Reihe anbetender Männlein, gleich Orgelpfeifen. Mit dem Cinquecento dagegen kommt der Sinn für Gestalt- und Formqualität. Man will die räumliche Fülle in einem einzigen Erlebnis umspannen. Man will womöglich die ganze bunte Welt in einem Symbole besitzen. Man will in der gemalten



Abb. 5. Tizian, Der Zinsgroschen. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

Landschaft ungehindert spazieren gehen, aber dennoch den Raum sehgerecht klar überschauen. Jede Gestalt des Vermittlungsbildes erhält eine neue Achse. Denn die gleiche räumliche Richtung der Nebenfiguren

würde das Bild unübersichtlich machen. Wenn ich nicht irre, so wäre Fra Bartolomäo als Erfinder des neuen Gesetzes zu bezeichnen. Von ihm kommt diese „monarchische Gliederung", diese unbegrenzte Fähigkeit, eine in sich vielgestaltige Fülle zu räumlicher Einheit zusammenzuzwingen. Die drei Sphären des santa conversazione liegen nun nicht mehr nebeneinander. Sie bilden einen räumlichen Akkord. Auf Gemälden gleich der Disputa umspannt der Blick Himmel, Erde und Zwischenreich in Einem. Die Madonna mit dem Fisch oder die Madonna dell' Impannata (deren liebliches Antlitz uns gar lebhaft an die Sixtina erinnert) raffen Gestaltengruppen zur lebendigen Handlung zusammen. Je reicher die Fülle der Inhalte, die ein Maler oder Plastiker vereinheitlicht, um so vieldeutiger wird das Kunstwerk. Es ist genau wie mit dem „abstrakten Begriff". Je mathematischer ein Begriff, um so reicher und lebendiger ist die Zahl der in ihm verborgenen realen Beziehungen.

Die Sixtina erschien mir stets als dasjenige Bild, welches die größte Zahl von Kontrasten in die denkbar klarste Augensinnlichkeit gebannt hat. Gegenüber allen früheren „Vermittlungsbildern" schuf diese berühmte Theophorie Raffaels auch optisch etwas völlig Neues. In allen anderen sante conversazioni sind die drei Sphären wohl räumlich subordiniert, aber sie befinden sich noch in der gleichen Ebene. Die Sixtina dagegen bezieht ihren Zauber daraus, daß drei hintereinander liegende Horizonte im Anblick einer Vision zusammenfließen. Die vorderste Ebene wird durch den grünen Vorhang und die beiden Putten bezeichnet, welche, ich möchte sagen, auf dem Souffleurkasten des Theaters sitzen. Die zweite Ebene ist die der beiden Heiligen. Die dritte, das „Allerheiligste" endlich, bringt die Madonna und ihr Kind. Es ist also die Kunst der Raumvertiefung, der perspektivischen Verkürzung, welche hier ihre Blüte feiert. Dazu aber kommt die vollkommene Körperhaftigkeit und das übersichtliche Relief jeder Gestalt, wie die lebendige Bewegung des „inneren Vorgangs". — Neben die Differenzierung des Hintereinander wird ein sich beständig steigerndes aber gleichwohl zur Einheit zusammenfließendes inneres Erlebnis gestellt; eben das, was ich als „fortschreitende Blickkurve" bezeichne. Und die ganze Vieldeutigkeit von Kontrasten ist so angeordnet, daß dieses klarste, übersichtlichste Werk des großen Zusammenschauers und Sammlers mit einem einzigen Blick umspannt werden kann. Es ist das Musterstück „monarchischer Gliederung". Damit komme ich zur Darlegung der wichtigsten ästhetischen Gesetze.

Dritter Abschnitt: Gesetze.

1. Gesetz der Monarchie.

Alle Lustgefühle der Menschen wurzeln in Erfüllung seines eingeborenen Gesetzes. Es ist ein Gesetz, das ich am kürzesten als Forderung der einheitlich bezogenen Mannigfaltigkeit oder als „monarchische Forderung" bezeichnen kann. Damit meine ich das Folgende: ein jeder „Gegenstand", mag er nun natürlich oder künstlich, konkret oder ideal sein, in dessen Betrachtung wir „Wohlgefallen" erleben, muß einheitlich zusammengerafft und in sich selbst identisch, andererseits aber mannigfach differenziert und in sich selbst gegliedert sein. Neben dieser einen Forderung stehen freilich andere. Es steht daneben, was ich als Forderung der Kontrastökonomie, als Symmetrie und als sogenanntes „Pars pro toto" im folgenden erörtern werde. Aber dieses sind schließlich nebensächliche Ausdeutungen unseres einen ästhetisch-psychischen Grundgesetzes.

In diesem monarchischen Grundgesetz liegt vielerlei. Es liegt zunächst darin die Forderung, daß das ästhetisch Wohlgefällige „organisch" werden muß. Als „organisch" bezeichnen wir solche in sich mannigfache Gebilde, welche beharrenden Zusammenhang aufweisen. Was sie zu „organischen" Gebilden macht, das ist nicht ein angebbarer Einzelcharakter. Sondern „organisch" heißt eben der unauflösbare „Zusammenhang" jedes Teilelementes mit jedem anderen. Dazu kommt ein Zweites. Der Zusammenhang dessen, was wir als „schön" empfinden, pflegt Rangordnungen oder Wertunterschiede in sich zu schließen. Alles „Schöne" muß in sich gegliedert oder abgestuft sein. Wir finden an „ästhetischen" Gebilden — (mag es sich um Gemälde, Bücher, Körper, Zellen, Wirtschaftsgruppen, Staaten, Kirchen, Banken handeln) — daß in ihnen „Ordnung", oder anders gesagt, gegenseitiges Befehlen und Gehorchen gelegen ist. „Ordnung" oder „Übersichtlichkeit" ist nur möglich, wo etwas Einheitliches als das „Zentrale" aufgefaßt wird, in dem alles übrige zu-

sammenläuft und von dem aus es überschaut wird. Dies Gesetz ist sowohl Naturgesetz wie Bewußtseinsgesetz. Es ist sowohl formal wie material. Alles „Bewußtsein“ von Welt ist so beschaffen, daß das Individuum „sich“ als Zentrum zur Welt fühlen muß, da ja eben die Welt im Bewußtsein „gebildet“ liegt. Andererseits muß das „Äußere“, dieser apriorischen Form entgegenkommen, damit es überhaupt „faßbar“ sei.

Es steht nun in unserem Belieben, ob wir diesem Gesetz logische, ethische oder ästhetische Deutung geben. Es ist zunächst Gesetz der Vernunft. Alles, was wir „unberechenbar“, „zufällig“, „willkürlich“ nennen, entzieht sich der Herrschaft dieses Gesetzes. Es ist andererseits Gesetz der Zweckmäßigkeit oder des vernünftigen Wollens. Es spiegelt sich drittens in unserem Gefühl als Erlebnis dessen, was schön und in sich vollendet ist.

Für die Ästhetik ist von Bedeutung, daß unser Grundgesetz zwei Seiten hat. Die Forderung, alles Mannigfaltige zu vereinheitlichen, schließt auch die entgegengesetzte Forderung in sich, alles zur Einheit Gewordene neu zu differenzieren. Je nachdem nun die eine oder andere Tendenz zum bleibenden seelischen „Bedürfnis“ des Künstlers oder der Kunstepoche geworden ist, müssen sich verschiedene „Richtungen“ in den Künsten auftun. Die Geschichte von Künsten und Kulturen ist, wie das Leben selber, ewige Wiederkehr des Gleichen, ewige „Revolution“, ewiger Wechsel von Ruhebedürfnis und Erweiterungssehnsucht. Diese Gegensätze treiben sich gegenseitig immer neu hervor. — Ob wir mehr die Stadt und die Menschengestalt, oder aber die Heide und das weite Meer aufsuchen, ob eine Kunstepoche struktiv-tektonischen Zielen nachhängt, oder (gleich unserer gegenwärtigen) die Vorzüge von Zeichnung und stilisierter Raumgestaltung neuen koloristischen Nuancen opfert, ob der Plastiker mehr das Haltungsschöne oder das Bewegungsschöne betont, — das alles hängt davon ab, welcher der beiden seelischen Zugkräfte momentan ein Übergewicht zufiel.

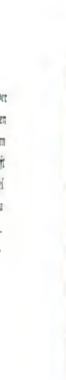
Diese unsere seelische Zwiespältigkeit kleidet sich auch in logische Form. Induktives wie deduktives, analytisches oder synthetisches Denken, auch das ruht auf der selben Verfassung der Menschenseele, die sich bald ausruhend zusammenrafft, bald bereichernd erweitert. — Die Kultur des Cinquecento nun ist großes Ausruhen, große Zusammenraffung. Eine Zeit der Erfüllung und Einbegleichung. Nicht der Gärung und Sehnsucht. Ihre höchste Einbegleichung heißt: Raffael. Sein einheitlichstes Werk ist die Sixtina. Dieses Bild bietet die klassische Regel. Es hat die Malerei nicht im mindesten gefördert und wird sie nicht fördern. Aber es hat ererbte wie errungene Reichtümer ewig gültig und einfach zusammengefaßt.

Unser Gesetz der „monarchischen Gliederung“ offenbarte sich zunächst in Wahl der Bildform. Betrachten wir Bilder des Cinquecento, dann fällt uns auf, daß einerseits der Kreis, andererseits das Dreieck zu bevorzugten Raumformen geworden sind, während dos Quattrocento an pyramidischen und quadratischen Gliederungen reich ist. Abgesehen von einigen Rundkompositionen, die Raffael gemacht hat, ist die monarchisch-trigonomische Gliederung von ihm bevorzugt worden. (Am saubersten kann man ihre Natur an der heiligen Familie in der Münchener Pinakothek studieren.) Dreieck und Kreis aber sind Raumformen, in denen intensivste Zusammengerafftheit zugleich mit größter Massigkeit, breiteste Räumigkeit mit gehaltvoller Fülle zusammengeht. Monumentale Großzügigkeit mit konzentrierter Flächenfüllung zu vereinen, gleichzeitig breit und gebunden modellieren zu können, bewegteste Lebensfülle in klassische Simplizität einzuspannen, dies war auch Raffaels Ideal. Hierzu aber kann ihm nur strikteste Übersichtlichkeit taugen! Kein zweiter Maler ist so leicht auffaßbar und so augengerecht. — Von einem Werk wie der Sixtina möchte man sagen, daß an ihm, wie an einem antiken Tempel gebaut worden sei. Seine Gestalten sind gleich abstrakten Kompositionsfaktoren auf Leinwand gestellt und sind doch nichts als Innerlichkeit und Seele. Die trigonomische Anordnung mit starker Betonung des Mittellots und der reinen Vertikale ist die denkbar primitivste Form räumlicher Gruppierung, aber bei Raffael ist ihr die größte Menge von Beziehungen und Kontrasten dienstbar gemacht. Steht nicht diese Maria da gleich einer marmornen Athene im Giebel eines Griechentempels, während die Seitenfiguren im Winkel als Füllungen aufgestellt sind? Die Symmetrie der Vertikale geht mitten über das herrliche Stirnbein. Dieses ist von so klassischer Regelmäßigkeit, daß die Gesichtszüge Marias fast die Form eines Kreuzes annehmen. Die Belichtung und Beschattung fällt so, daß die lineare Mittelachse nicht durch Lichtreflexe durchquert wird. Das ist eine Modellierung, die geborenen Koloristen, Rembrandt, Murillo oder Tizian gar ferne liegen würde. Nirgendwo in der Natur geschieht es, daß Vertiefung genau dem Schatten, daß der Erhebung auch das Licht entspricht, und die Durchschneidung von Farbe und Form gemieden wird. Im Cinquecento aber wird Malerei tektonisiert und plastisch.

In Leonardos Buch von der Malerei wird zum Prinzip erhoben, daß die Schönfarbigkeit der Modellierung geopfert werden müsse. Vielleicht ist auch dies eine Folge der großen koloristischen Gleichgültigkeit des Zeitalters, daß sich um jene Zeit unsere Idealkonventionen und traditionellen Auffassungen der Antike ausgebildet haben. Wenn wir heute glauben,

daß die antiken Plastiken „farblos“ gewesen seien, so könnte es daher kommen, daß erst dieses begnadete Zeitalter die Polychromie antiker Plastiken beseitigt hat. — Mit der klassischen Tektonik hängt der ungeheure Sinn für das Wesentliche und jene abstrahierende und reduzierende Leidenschaft zusammen, die auch für Raffaels Begabung kennzeichnend ist. Raffael liebte kein Detail. Alles ist bei ihm feierlich, würdig und legato, etwa wie in Bachs Fugen oder wie in Kants philosophischem Periodenstil. Das ist ein Reichtum, der nicht sprudelt, glitzert und schillert; die Schlichtheit unermeßlicher, erarbeiteter Fülle; die Naivetät, die bewußt und besonnen verfährt.

In Raffaels Zeitalter wird die Natur vollkommen Mensch. Landschaft und Architektur, die im Quattrocento Selbstzweck waren, werden jetzt als Folie für den Menschen verwendet. Sie nehmen an seiner Freude und an seinen Leiden teil. — Um den Menschen allein dreht es sich auch in Raffaels „Darbringung“. Der Mensch soll sich in seiner höchsten, natürlichen Vollendung offenbaren. Aber daß es auch Gräser gibt, kleine Blumen und Käfer mit Flügelchen, leuchtender als der schönste Edelstein, und dann der Reiz flatternder Bänder, Spangen und metallener Gefäße, oder gar die Lüfte, so voller Schiller über fernen Schneegipfeln und Meeren, und dann die rätselschweren Sterne, das alles nahm Raffael nicht allzu wichtig, denn er sah die Welt an, so wie sie Phidias sah. Für die Details hatte er einen oberitalischen Schüler an der Hand, Giovanni da Undine; der mochte Käfer und Butterblumen in die festgequaderten, Götter verehrenden Kartons malen. — Auch in den Gewändern bietet Raffael wenig Detail. Auf der Sixtina eigentlich nur an dem Mantel des Papstes. Aber auch an ihm sehen wir nur grob konturierte Nischenarchitektur; darin Gestalten nach Gesetzen der Symmetrie, eine immer nach rechts blickend und die andere nach links. So ausgeprägt ist diese struktive Leidenschaft, daß selbst an den Zacken einer Tiara der eine kurz, der andere lang, der eine breit, der andere schmal gemacht wird, und daß das Symbol des Türmchens tektonisch gegliedert wird. — Klare Männlichkeit, große rollende Bewegung, langen Atem, starken, ruhigen Herzschlag, das freilich besitzt diese Kunst. Wenig Humor. Wenig von der kleinen, unsagbaren Zärtlichkeit. Nicht die kapriziöse Lieblichkeit und den spielenden Einfall, der die Gemälde einer früheren Zeit so menschlich ansprechend macht. Alles ist Würde und moralische Größe, in der doch keine Sehnsucht lebt, die nicht von dieser Welt ist. Und die, auch wenn sie heroisch ist, mehr menschlich rührend und liebenswürdig als tragisch überwältigend, dämonisch überwindend anmutet. Diese strikte Reduktion auf das



Alte Meister

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

Nr. 52: Raffael, Madonna im Grünen

(Wien)

Förster & Borries, Zwickau

Wesentliche möchte ich auch im Anatomischen finden. Man vergleiche Bilder der Florentiner mit denen Raffaels. Keine Gestalt hat Embonpoint. Keine Darstellung trägt „epische Breite“: Weibliche Körper ohne Rundung und Fülle. Klar artikuliert in Scharnieren und Gelenken.

Man denke aber an das unsterbliche Gegenstück zu Leonardos „Buch über die Malerei“. An die Schrift von Rubens: „Über die Nachahmung der Statuen“. Darin spottet Rubens über die „Romanisten“, die „anstatt des Fleisches Marmor geben“. Er spricht von der Magerkeit und dürftigen Abstraktheit dieser Gestalten, die nichts wissen von malerischer Notwendigkeit des Fettpolsters, und von Runzeln, deren Lichter bei jeder Bewegung sich ändern. Er preist die Durchsichtigkeit und zarte Farbigkeit der Menschenhaut. Den Flimmer und die Mürbigkeit des atmenden, wachsenden, lebenden, beweglichen Fleisches. Die gebrochenen Töne, den Schmelz und das geheimnisvolle Lebenslicht, das darüber fliegt. — So redet der Maler! Bei Raffael vernehmen wir nur große Raummusik. Die Karnation der Sixtinischen Madonna, — ein ganz weißes Licht durch hellgelbe Mitteltöne mit feinen grauen Schatten verbunden, — ist unsinnlich und darum ohne Reiz. Es ist ein abstraktes, geistiges Bild. — Wie man Richtungsgegensätze und sogenannte „Quermotive“ einer reliefartig modellierten, stilvoll abgeschatteten Gruppe in einen einzigen „monarchischen Augenpunkt“ zusammenbindet, — was geht es schließlich den Maler an? Der hat nur die Pflicht zu sagen, was er sieht und wie er sieht. Perspektive und Anatomie haben manches Genie zerrieben. Man malt nicht mit Zirkel und Lineal... Immer wieder kommen nordische Geschlechter, die an der klassischen Formenhoheit Raffaels oder der Antike, an Griechenland und Italien zugrunde gehen, wenn sie in ihnen mehr finden als den notwendigen Durchgangspunkt. Raffael und Goethe, das ist unsere stete Gefahr. Denn wir nordischen Menschen sind soziale Menschen, sind Zielmenschen. Wir haben keinen Sinn für die Breite der Welt und die Zwecklosigkeit des Lebens. Die Sixtina ist ein Gipfel. Man kann von ihm aus nicht emporblicken. Aber alle Zeiten müssen sich von den Gipfeln „orientieren“...

Unser Gesetz der Monarchie umfaßt viele Beziehungen. Einmal liegen in ihm die Forderungen der Vereinheitlichung und der Differenzierung. Sodann aber umfaßt es Gegensätze, die ich als „Harmonie“ und „Melodik“, oder als Gegensatz des Metrischen und Rhythmischen, des Rationalen und Irrationalen bezeichnen kann. Es gibt eine Raumschönheit statuarischer und eine andere von rhythmischer Art. Ich möchte Fra Bartolomeos Gottvaterbild in Lucca als Beispiel der ersten, die

Madonna Sixtina als Beispiel der zweiten Art nennen. Die Sixtina ist Typus einer „monarchischen Gliederung“, die ich gleitende oder melodische Gliederung nenne. Wir wollen sehen, was darunter vorzustellen sei.

Eine Monarchie kann despotisch oder konstitutionell regiert werden. Im ersteren Falle wirft sich das herrschende Element zum Zentrum eines ihm untergeordneten Systems niederer Mächte auf. Im zweiten Falle gleiten untergeordnete Mächte in allmählicher Stufung aus innerer Notwendigkeit in die Zentralgewalt über. Die despotische Monarchie ist auch in den Raumkünsten die ältere. Man betrachte ein Kultbild des Mittelalters. Es stelle eine Gottesdarbringung, ein theophanes Wunder dar. — Die Gestalt der erscheinenden Gottheit reißt mit übermächtiger Gewalt die Aufmerksamkeit und das Gefühl der Zuschauer an sich. . . Die Kunstmittel, mit denen das erreicht wird, scheinen mir dreifach zu sein. Im gröbsten Falle geschieht es durch Unterschiede der Quantität. Die Wundererscheinung wird gewaltig groß gezeichnet, die anbetenden Heiligen dagegen viel kleiner, und die auf dem Bilde angebrachten Menschen und Donatoren als ganz kleine Puppen. Das ist auch das Gesetz der antiken Weihetafeln und Grabreliefs. Die Größe des Menschenleibes erschöpft die Eindrucksfähigkeit des Dargestellten. — Eine zweite viel feinere Möglichkeit despotischer Einordnung verwaltet das Überraschende, Plötzliche und Unvermittelte. Die erscheinende Übergestalt wird „isoliert“. Die Zuschauer sollen gleichsam mit ihr überrascht oder überrumpelt werden. Es lenkt daher am Bilde auf die Erscheinung gar nichts hin. Sie steht eben da. Sie hängt auf einmal in den Wolken; und Cherubime und Seraphime starren bewundernd zu ihr empor. Jedermann wird sich, zumal aus unserem deutschen Mittelalter, vieler gesehener Beispiele entsinnen. — Drittens kann das Heiligenbild das Raumgesetz der Monarchie auch dadurch erfüllen, daß es den Eindruck des „Prunkvollen“ provoziert. Die heilige Erscheinung wird stark ornamentiert oder dekorativ ausgestattet. Je mehr das geschieht, um so mehr muß sich die Aufmerksamkeit des Beschauers an ihr als an dem „natürlichen Mittelpunkt“ festbeißen. Das geschieht zumal auf dem byzantinischen Madonnenbilde. Auch die Mandorla, der Nimbus und die Glorie sind Mittel dieser Gliederung. — Einem kultivierten Raumsinn aber müssen alle drei Arten der Komposition barbarisch erscheinen. Wir empfinden auch die trefflichsten Meister des Mittelalters als grob und gewaltsam. Wir ertragen nicht, daß unsere apperzeptive Energie absichtlich auf eine Erscheinung Gottes oder der Jungfrau hingelenkt

wird. Darin ist eine „Aufforderung“ enthalten zu Gefühlen, die über das unmittelbare ästhetische Erlebnis hinaustragen, um so mehr, als diese Gefühle uns nicht mehr geläufig sind. Wie aber ist nun möglich, daß die Madonna Sixtina, obwohl sie durchaus religiöses Devotionsbild ist, diesen aus dem Stofflichen fließenden Eindruck der ethischen „Aufforderung“ nicht hervorbringt? Wie kommt es, daß sie trotz ihrer stofflichen Beziehungen ein rein ästhetisches Glück gewährt, auch wenn wir als Heiden davortreten? — Es liegt daran, daß die Gotteserscheinung nicht als etwas „Besonderes“ eintritt. Sie ist im Bilde motiviert und wir werden in unserem Gefühle auf sie vorbereitet.*)

Bezeichnend genug, daß allein ein Kenner der plastischen Kunst, ein bedeutender Münchener Archäologe, Heinrich v. Brunn, dies Rhythmisch-Fließende im Kompositionsgesetz der Sixtina richtig herausgefühlt hat. Aber er hat eine richtige Beobachtung unrichtig gedeutet. Er folgerte mit Rumohr, daß die Sixtina zum Prozessionsbanner bestimmt gewesen sei, welches zwischen zwei festen Querstangen befestigt, in wechselnder Stellung und Belichtung hoch in der Luft über dem Volke getragen wird. — Wie aber sind hervorragende Kunstgelehrte zu dieser Behauptung gekommen? Es schien ihnen bei der Sixtina unmöglich, daß sie in bezug auf einen bestimmten architektonischen Raum komponiert sei. Eine „Vision“ ist schon

*) Die christlichen Zeitalter mußten auf die interessantesten Kunstmittel verfallen, um unserem Gesetze der „monarchischen Akzentuierung“ gerecht zu werden. Der Gegenstand, den die Künstler zu malen oder zu meißeln hatten, war vornehmlich das eben geborene Christkind oder der nackte Kruzifixus! Der unartikulierte, kleine, noch ausdruckslose Kinderkörper und der leblose, seelenlos-stoffliche Leichnam eignen sich aber von Natur so schlecht wie möglich dazu, der „Mittelpunkt“ einer sinnlichen Darstellung zu werden. Wie also helfen sich die Künstler? Zunächst durch rein technische Kunstgriffe. Das Kind oder der Gekreuzigte sind die einzig nackten Körper des Bildes, während alle anderen bekleidet sind. Oder der Leichnam hängt unbewegt, während alle Gestalten rundum in lebendiger Bewegung sind. Andrea del Sarto z. B. läßt das Kind zappelig bewegt sein, während die umstehenden Gestalten ruhen. Botticelli legt das Kind in der Horizontale auf den Arm Marias, während alle anderen Figuren vertikal sind. Das sind einfache Techniken, um die Aufmerksamkeit monarchisch zu zentrieren. Viel feiner ist es, wenn Correggio alles Licht vom Kinde, Rembrandt alles Licht vom Leichnam ausströmen läßt. Damit führt der Zwang, just das körperlich Ausdrucklose zum monarchischen Zentrum zu machen, zu einer neuen Verinnerlichung. Allgemach wird gerade das physisch Unzulängliche zum Träger der Vollkommenheit... Hierin erst spiegelt sich die christliche Schmerzens- und Zerknirschungssymbolik und das tiefsinnige „credo *quia* adsurdum“. Aus den negativen Instanzen des Lebens positive Vorzüge des Menschengeschlechtes zu gewinnen, das ist Ziel des Christentums... Es hat noch nie einen wahren Christen gegeben, der nicht durch eine große Schuld oder großes Leiden hindurch gegangen wäre; das halten wir fest, um die christliche Malerei zu verstehen...

an sich unräumlich. Eine voranschwebende Gestalt vollends kann man nicht in eine solide Bogenkonstruktion oder in einen festen Altarrahmen hineinstellen. Darum scheint auch die Deutung der meisten Kunstgeschichten, daß der Vorhang und die Stange einen „Fensterrahmen" bedeute, unrichtig zu sein. Der unräumlich-visionäre Charakter des Bildes fällt um so mehr in die Augen, als wir kein zweites Bild von Raffael besitzen, dessen Komposition aus nichträumlichen Motiven herausgewachsen ist. Bei den Stanzen insbesondere übernahm Raffael die Aufgabe, ein architektonisches Skelett mit seinem Pinsel zu beseelen. Die Erscheinungen seiner Phantasie mußten sich dem gegebenen Raume fügen. Diese aber, unsere Sixtina, ist eine Traumvision, in der sich umgekehrt der Raum mit seinen Gesetzen der Erscheinung fügt. Sollte nun aber diese Ausnahmestellung gerade des am flüchtigsten und schnellsten gemalten Raffaelischen Bildes nicht begreiflich sein? Inmitten der Arbeit an den Stanzen, zerquält und erschöpft von der Aufgabe auf Jahre hinaus, im Dienste mächtiger Auftraggeber, Zimmerwände bemalen zu müssen, kam ihm plötzlich die Aufforderung der Mönche aus dem kleinen Piacenza. Da malt er etwas für sie hin alla prima. Und es wird ein Bild, bei dem er endlich frei von Schranken des Raumes, nur er selbst ist.

Die fließende Kantilene, das sanfte, stauunglose, apperzeptive Fortgleiten, das wir in Betrachtung der Madonna Sixtina erfahren, habe ich charakterisiert, indem ich von einer „geschlossenen Blickkurve" sprach. Das monarchische Element, die darbietende Mutter und mehr noch das dargebotene Kind, und in diesem wieder das gewaltige Auge, — das ist nicht mehr, wie auf den älteren Heiligenbildern „despotisch" eingeführt. Sondern unmerklich, von jeder Stelle des Bildes aus, gleiten wir unbewußt zum Zentrum hinüber. Dadurch ist mit tektonischen Mitteln ein Erlebnis angeregt, das ich nur der Melodie in der Musik vergleichen kann. — Die symmetrische, ein wenig theatralische Starrheit, die man der italienischen „klassischen" Kunst mit Recht zum Vorwurfe macht, ist (wenigstens in diesem Werke) vollkommen kompensiert. Man möchte mit scheinbarer Paradoxie sagen, dies Bild sei ein einziges „verräumlichtes Bewegungsmotiv". — Der gleitenden monarchischen Ordnung aber entspricht eine große Verinnerlichung des Heiligenbildes. Es bedarf nun weder der Quantität, noch der Isolierung, noch endlich der ornamentalen oder dekorativen Absichtlichkeit, um die Bildbetrachtung im monarchischen Punkte zu sammeln. Sie gipfelt sich ganz aus sich selber auf. Die Madonna und das Kind sind einfacher gemacht, als die vier Mittlerfiguren. Sixtus und Barbara sind raumteilig zerstückelt. Die Madonna aber ist

eine ungeteilte Masse. Auch ist sie nicht durch besondere Farbigkeit akzentuiert. — Konzentriert sie gleichwohl die Apperzeption, so geschieht es nur durch innere, seelische Hoheit und Lieblichkeit. Noch ein Schritt weiter, und die Theophanie hat auch die körperliche Schönheit abgestreift. Auf den größten Kunstwerken (die niemals schön sind), auf vielen Bildern Dürers oder des jüngeren Holbein, oder auf Rembrandts Kreuzabnahme wird das monarchische Element negativ charakterisiert. Schwächer, mangelhafter, leidender, unschöner als alle anderen. „Er besaß weder Gestalt noch Schöne." Eben dadurch aber wird seine überragende Seelengewalt, sein inneres Licht, seine moralische Bedeutung stärker herausgehoben. — Hier liegt nun auch die Haupttugend unseres Bildes. Die Mutter Gottes ist nicht überirdisch „trotz" ihrer Menschlichkeit, sondern „weil" sie Mensch ist. Sie ist nicht schöner als viele Millionen Frauen auf dieser Erde gewesen sind, aber sie hat so viel Innerlichkeit, als wäre sie von Murillo und nicht von Raffael gemalt.

Es sei hier eines Einwandes gedacht, der scheinbar meine Darlegung der monarchischen Gliederung umstößt (S. 34). Gerade die sixtinische Madonna wurde von manchen Ästhetikern als ein Werk bezeichnet, vor dem kein einheitlicher „Blickpunkt" zu gewinnen sei. Eben darum scheine (wie alle ihre Kopisten bestätigen) ihr Ausdruck beständig zu wechseln. Die betrachtende Aufmerksamkeit zerteile sich auf das schöne Kind einerseits und auf die Mutter andererseits. Der Dresdener Ästhetiker C. G. Carus hat zuerst darauf hingewiesen, Julius Hübner hat es nachgesprochen. Auch Anton Springer führte aus, daß zwischen Mutter und Kind kein Zusammenhang bestehe. Ich habe dem schon widersprochen, indem ich das Bild als „Darbringung Christi" bezeichne und die ikonische Madonna nur als Trägerin des Kindes gelten lasse. Nun aber hat einer meiner Hörer die Güte dagegen einzuwenden, daß die räumliche Isolierung des Kindes von Raffael beabsichtigt ist. Er macht darauf aufmerksam, daß das Kind mehr von der gebauschten Mantelfalte als vom Arme der Mutter getragen werde. Sein Körper lehne sich nirgend an die Mutter an. Und dadurch, daß die kleine Hand den eigenen Leib statt den der Mutter umklammere, sei ebenfalls eine starke Selbständigkeit markiert. Die Bewegung des Kindes strebe also von der Mutter hinfort. — Das alles ist fein beobachtet. Aber es rechtfertigt dennoch nicht die Behauptung des „doppelten Blickpunktes".*) Man hat das selbe (mit scheinbar besserem Rechte) von

*) Eben darin liegt der Zauber des Madonnenbildes, daß es in der innigsten Zusammengehörigkeit, die es gibt, in der Zusammengehörigkeit von „Mutter und Kind" doch noch letzte Zweiheit aufdecken kann. Das Kind ist im späteren Ma-

der Transfiguration gesagt. Da ihr Vorgang räumlich-geometrisch in eine obere und untere Hälfte geteilt ist, so behauptete man, daß auch im Betrachter die apperzeptive Energie unbewußt „zerspalten" werde. Es fragt sich nun aber, ob wirklich eine Forderung der Perspektive in dem Sinne besteht, daß ein Gemälde in einem räumlich mathematischen Punkte zentriert sein muß. Diese Forderung ist akademisch. Sie steht auf dem Papier. Die „monarchische Gliederung" ist nicht so zu verstehen, als ob eine bestimmte, mit Kreide zu fixierende Stelle auf der Leinwand als „Zentrum" des Bildes zu bezeichnen sei. Das ästhetische Erlebnis faßt sich nicht in einem mathematischen, sondern in einem idealen Punkte zusammen. Im Erleben der Sixtina oder der Transfiguration spüren wir daher auch nichts von Zerspaltung oder Verdoppelung...*) Ich möchte bei dieser Gelegenheit gegen eine ästhetische Barbarei polemisieren, die gerade aus dem Studium der klassischen Malerei und Plastik gern ihre Argumente bezieht. Es herrscht bei Kunsthistorikern und Archäologen ein unheimlicher geometrischer und perspektivischer Scharfsinn. Man sagt z. B. so: „Auf diesem Bilde blickt die Magdalena teilnahmlos gerade hinaus, weil Raffael zu dem gegenüberstehenden, niederblickenden und versunkenen Paulus ein räumliches Pendant nötig hatte." Weil Barbara abwärts blickt, darum muß Sixtus aufwärts blicken! Weil rechts eine Frontfigur steht, darum stehe links eine Profilfigur. Man tut sich der „spekulativen" Ästhetik gegenüber viel darauf zu gut, daß dies oder jenes Detail der Maler „nur aus raumtechnischen und optischen Gründen" notwendig sei. — Nun, Raffael wäre ein Narr oder ein Professor, wenn ihm das Formale als Solches Gesetz wäre! Es ist nicht wahr, daß es optische oder geometrische Gesetze gibt, die man vom „Inhalt" der Malerei ablösen darf. Alle formalen Momente gehen das Kunstwerk nur an, insofern

donnenbilde nicht mehr ein „Stück" der Mutter. Es ist das zu eigenem Dasein erblühte „Wesen" der Mutter; der verselbständigte „Sinn" ihrer Erscheinung. So liegt in dem Jesusknaben auf der Sixtina als aktiver, freier Wille, was in Maria als Möglichkeit und Gefühl gelegen ist. Eben darum ist dieses Bild Symbol unserer Welt: letzte Vereinheitlichung letzter Differenz.

*) Die Tatsache, daß das apperzeptive Zentrum des Bildes nicht mit dem optischen Einheitspunkte zusammenfällt, läßt sich der anderen Tatsache vergleichen, daß der sogenannte „Frontaleindruck" einer Bildgruppe (d. h. diejenige Gruppierung, bei der alle Einzelelemente am deutlichsten erscheinen, oder anders gesagt, „ihre Verschwindungslinien mit dem Horizonte zusammenfallen"), nicht mit einer faktischen Frontstellung der Figuren im Bilde zu identifizieren ist. — Es ist bemerkenswert, daß die primitiven Zeichnungen von Kindern und Naturvölkern eine leichte Lateralstellung fast immer der Frontalstellung vorziehen, weil die frontale Stellung die Figur lebloser und verschwommener scheinen läßt.



Abb. 6. Raffael, Der wunderbare Fischzug. Kartonzeichnung.
London, Kensington-Museum.

sie „Erlebnis“ sind. „Erlebnis“ aber ist jede Linie. Ihr Anschwellen und Zusammengehen, ihr Ausspringen und Einspringen. Alle Ruhe oder Bewegung, alles Stehen, Gehen, Fliegen, Laufen, Heben oder Tragen im Bilde ist unser eigen Tun oder Erleiden, alle Form nur Mittel, um uns in Seelenzustände einzuahmen. Ob unsere subjektiven „Seelenzustände“ zusammenklingen, das ist die Frage. Nicht aber, ob objektivierte Figuren nach Gesetzen der Geometrie wohllöblich einander akkomodiert sind. . .*)

*) Bei der Sixtina fällt das apperzeptive und das optische Zentrum des Bildes zusammen. Dies ist aber keineswegs die Regel. Ein prachtvolles Beispiel monarchischer Gliederung bietet z. B. Raffaels Teppich „Der wunderbare Fischzug“, auf dem der apperzeptive Einheitspunkt, die Gestalt Christi, an der äußersten Peripherie des Bildes liegt. Dieses wundervolle Werk weist eine fließende innere Steigerung auf, wenn die Aufmerksamkeit von links nach rechts hinüberschreitet. Die äußerste Gestalt der linken Seite verkörpert die robuste, gegen alles Seelische gleichgültige Körper-

Dem Gesetze der Monarchie ordnen sich weitere Kompositionsgesetze unter, zu deren Analyse an Hand der Sixtina ich nun übergehen will. — Jener Umstand, daß die monarchische Anordnung unseres Bildes eine „gleitende" ist, schließt das Moment der **Steigerung** in sich. Unsere im Bilde lebende Seelenbewegung wird nicht jäh und überraschend, sondern sukzessive zum Kulminationspunkt geführt. Andererseits ist auch diese Steigerung nicht absolut. Es handelt sich nicht um Steigerung in Form der gestuften Pyramide, von deren Spitze man wieder herabsteigen muß. Es ist gleichsam ein Emporschweben an einem Bogenrund, von dessen Höhe wir an entgegengesetzter Seite sanft zur Wirklichkeit zurückgleiten. Dieses Erlebnis drücke ich so aus: das Gesetz der Steigerung wird durch ein zweites Gesetz, nämlich das der Symmetrie „paralysiert". Das erstere hat zum Bewegungscharakter, das zweite zu dem formalen Charakter der Kunstwerke innerste Beziehung.

---

2. Steigerung und Symmetrie.

Alle Kunst ist Form. Alle Form: stabilisierte Bewegung. — Zwei Kategorien also — (die selben, welche das gesamte menschliche Weltbild gestalten,) haften an jeder ästhetischen Wahrnehmung: Substanz und Aktivität. Man glaubte, diese beiden Momente auseinanderreißen zu können. Man unterschied Künste des Raumes von Künsten der zeitlichen Bewegung. Man glaubte insbesondere Tektonik und Architektur einerseits, Musik und Tanz andererseits als Gegensätze hinstellen zu dürfen. Diese Unterscheidung aber ist kurzsichtig und roh. Sie klammert sich an das äußere Material. Der Stein, mit dem der Baumeister baut, erscheint örtlich-stabil. Der Ton, aus dem der Musiker Melodien webt, scheint zeitlich-fließend zu sein. In Wahrheit liegt in dem ästhetischen Erleben eines Bauwerkes und eines Musikstückes kein Unterschied. Wir ahmen hier wie dort materialisierte Lebensbewegung mit.

Nach zwei Seiten hin also ist ein Kunstwerk zu analysieren. Einmal nach Seite der in ihm erlebten Rhythmen oder Bewegungen. Zu zweit

---

kraft. Dann folgen die schweren Ruderknechte, schon geweckter und beunruhigter. Darauf die Jünger, aufs tiefste erregt und hingenommen. Zu äußerst links Jesus, einzig Seele und Zartheit. Das Ganze flankiert durch die Welt der Pflanzen, Steine und Getiere. Vom Körperfischer rechts zum Seelenfischer links eine fortschreitende Klimax innerer Bewegtheit. (Zu dem wichtigen Unterschied des „Synchronismus" im Bilde und auf dem Theater, vgl. auch Th. Lessing, „Theaterseele", s. 100.)

nach Seite der Gesetzmäßigkeit dessen, was bewegt erscheint. Ein architektonisches, koloristisches oder musikalisches Formelement ist zunächst eine in sich selbst ruhende Einheit. Es ist andererseits der Durchgangspunkt von „Energieen".

Der Leser ahnt unschwer, daß wir die eigene Organisation in Kunstwerke „projizieren". Auch wir selber halten und wissen uns in unserem Ich als das „Stabile". Und dabei sind wir zugleich nichts als Durchgangspunkte wechselnder Energieen. Auch in Natur und Naturwissenschaft glaubte man — (leider) — beide Momente auseinanderreißen zu können. Man sagte, der Kristall habe stabiles Gleichgewicht, aber kein „Leben". Der Organismus dagegen habe keine Stabilität, wohl aber dynamisch-labiles Gleichgewicht. In Wahrheit wolle man festhalten: alles, was wir als „Form" oder „Formgebilde" ergreifen, verbirgt diese beiden Seiten: Rhythmus und Symmetrie. Wir dürfen also auch bei der Analyse unserer Madonna Sixtina das, was ich als „Rhythmik", „Dynamik", „Agogik" des Bildes bezeichne, nicht von seinen metrischen und symmetrischen Gesetzmäßigkeiten ablösen.

Das Gesetz der „gleitenden Monarchie" umschließt das rhythmische Moment der Steigerung. Wir wissen aus unserer alltäglichen praktischen Erfahrung: ein „Monarch" ist keineswegs mächtig und eindrucksvoll, wenn er sich von allen seinen Untergebenen gewaltig abhebt. Er ist es nur dann, wenn auch die Untergebenen machtvoll sind und dennoch ihm dienen. Dieses Gesetz des fließenden Unterschiedes kehrt in allen Künsten wieder. Wenn man ein quantitativ oder dynamisch mächtiges Element neben sehr viel andere quantitativ oder dynamisch geringfügige Elemente setzt, dann darf man nicht glauben, daß nun das Mächtige sich „um so eindrucksvoller" abhebe. Gerade umgekehrt! Es wird sich für unsere Aufmerksamkeit isolieren und verloren gehen, während uns seine Übermacht bewußt sein würde, falls wir die Möglichkeit hätten, es mit gleichartigen, quantitativ oder dynamisch nur wenig geringeren Elementen zu vergleichen. Darum würde z. B. bei einem festlichen Aufzuge der „Monarch" ganz eindruckslos bleiben, wenn er als einzig Mächtiger an der Spitze zahlloser Geringer daherkommt. Es muß ihm sein „Hofstaat" vorausgehen. Je prunkvoller und eindrucksvoller dieser ist, um so mehr kommt uns die Würde des Herrschers zum Bewußtsein, wenn er endlich selber auftritt. So kommt auch der seltene Charakter, die bedeutende Intelligenz, die körperliche Kraft und Schönheit nicht zur Geltung, wenn sie unter Schwachen, Törichten und Häßlichen leben muß, sondern nur dann, wenn verwandte Werte vorhanden sind, an denen sie sich reiben und mit denen

sie sich messen kann. Dies Gesetz der Differenzempfindung sehen wir auch in der Sixtina respektiert. Während sich im alten Madonnenbild die theophane Erscheinung isoliert, hebt sie sich in der Sixtina an der Schönheit oder Energie von Unterfiguren ab. Schon der greise Sixtus und die liebliche Barbara sind für sich selber eindrucksvoll und köstlich. Ja, schon die beiden Engelbübchen bieten einen herzerfreulichen Anblick. Sie werden darum oft für sich allein reproduziert. Dennoch dienen sie alle im Bilde nur als Hinweise auf das eine göttliche Kind. Jede Gestalt birgt Bewegungsmotive, die auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit fortleiten, bis wir in dem merkwürdigen Licht, das im Auge des einen Kindes liegt, die Vision erst wahrhaft zu verstehen glauben. Ein Monarch aber, der von so freien, göttlichen Gestalten verehrt wird, ist wahrlich machtvoller, als ein Despot, den zahllose Sklaven anbeten. Unser Bild enthält somit eine fortdauernde monarchische Steigerung. Man könnte dies fließende Steigerungsmoment — (das man übrigens an jedem guten Figurenbild aufweisen kann) am besten mit dem Portament in der Musik vergleichen. Neben ihm aber steht das bindende Moment der „Harmonie“ oder „Symmetrie“.

Ehe ich jedoch auf die metrische Seite des Bildes eingehe, muß ich noch ein zweites Prinzip der Steigerung erwähnen. Unser Bild enthält, nicht nur im Fortgang von Figur zu Figur, ein kontinuierliches Anschwellen und Absinken, sondern auch in jeder einzelnen Figur liegt die Tatsache der Klimax. Zunächst sind die beiden Engelbübchen für unsere Wahrnehmung zwei gesunde, fröhliche Kinder. Diese Kinder aber haben Flügel. Ihre Flügel motivieren sich damit, daß sie Kinder des Himmels sind. „Ach wüßtet ihr, wie es da oben gut ist“, sagen die Bübchen. — Die beiden Mittlerfiguren sind zunächst Porträts historischer Menschen. Sie erregen schon als solche unseren lebendigen Anteil. Diese Menschen aber sind „Heilige“. Sind unter allen Heiligen diejenigen, denen vergönnt ist, die Darbringung des Gottessohnes zu erbitten oder zu künden. — Die Madonna endlich ist eine schöne Römerin. Darüber hinaus eine stolze Mutter, (und schon das gemeinste, niedrigste Weib wird uns heilig, wenn sie ihr Kind im Arme hält). Aber diese ist noch viel mehr. Sie ist jungfräuliche Mutter; Gottesbraut; Königin des Himmels. In unserem Gebet zu ihr liegt jenes beständige Höherfliegen, wie im Gebet des Doktor Marianus am Schluß von Goethes Faust: „Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin, sei uns gnädig“.

Gehen wir nun von den rhythmischen Proportionen auf metrisch-symmetrische Verhältnisse über, dann finden wir in der Sixtina so viele Sym-

metrien vor, daß wir verzweifeln müßten, alle namhaft zu machen. Ich betonte schon, daß das Bild nach dem Gesetze des gleichseitigen Dreiecks, mit Betonung der durch die Madonna gebildeten Vertikale komponiert ist. Wir können daher leicht verstehen, daß die Ausnutzung des Raumes und die Verteilung der Masse auf beiden Seiten des Bildes korrespondiert. Aber indem wir uns anschicken, das im einzelnen nachzuweisen, fallen wir einem neuen ästhetischen Gesetz in die Arme, welches mit der sogenannten „Symmetrie" notwendig zusammengeht, dem Gesetz des Kontrastes. Schon Kant wies darauf hin, daß das Rechts und Links der beiden Seiten eines organischen Gebildes, etwa eines Blattes, niemals völlig übereinstimmen kann. Jeder Körper ist bis ins kleinste nach dem Gesetz der Symmetrie gebaut, und dennoch ist diese Symmetrie überall durchkreuzt von dem „Gesetz des Kontrastes". Überall, wo wir von „Gegenteiligkeit" oder „Pendant" reden, können wir das Moment der Gleichartigkeit nur am Gegensatze bemerken. Eine vollkommene Identität schlösse die Möglichkeit menschlicher „Wahrnehmung" aus. Nur dadurch, daß sich das Gleichartige an der Differenz, oder umgekehrt das Differente am Gleichartigen abhebt, kommt die Wahrnehmung dessen zustande, was wir „Harmonie" nennen. Der Kontrast befördert also in den bildenden Künsten die Symmetrie im selben Sinne, wie in der Musik die Dissonanz als Würze der Harmonie fungiert.

---

3. Kontraste.

Die Sixtinische Madonna ist so sehr auf Kontrast gebaut, daß mir schwer fällt, ein zweites Werk zu finden, welches gleich mächtige Raum- und Bewegungskontraste gleich einheitlich verbunden enthält. — Zunächst liegt ein merkwürdiger Kontrast darin, daß wir ein mathematisches Bild mit visionärem Inhalt erleben. Eine romantische, überzeitliche Traumvision, an der sich gleichwohl aufs exakteste alle Gesetze der Proportion und des Gleichgewichtes nachweisen lassen, die am menschlichen Organismus und seinem räumlichen Sehen haften. Zu zweit liegen die Momente der Steigerung und der Symmetrie, des Rhythmus und der Harmonie, der Bewegtheit und Stabilität, die wir soeben als die zwei Seiten alles Lebens kennen lernten, in der Sixtinischen Madonna in einem kaum jemals ähnlich erlebten „Schwengelspiel".

Bleiben wir zunächst bei der Gestalt Marias. — Das Bild handelt von der „Darbringung Gottes". Maria fungiert also im Bilde nur als

statische Trägerin. Als Christophora, Trägerin des Heils. Sie steht da wie eine Kore. Den Kopf aufrecht auf dem Nacken. Die Schultern streng wagrecht. Eine Figur in strengster Vertikale. Dennoch nur ein einziges rhythmisches Bewegungsmotiv, denn dieses ruhende Gleichgewicht wird vom Winde, wird von einer vis a tergo, vorangetragen und ihre abstrakte Ruhe ist in lebendiger Bewegung. Die Verteilung der Massen an ihrer Gestalt, die oben massiv, unten aber schwebend erscheint, bringt den Eindruck spielender Balance hervor. Man kann sagen, es ist eine vertikal gebaute Figur in labilem, gleitendem Gleichgewicht... Dieses ruhige Gleichgewicht würde nun zu Leblosigkeit erstarren, wenn es nicht eine kleine Anomalie in sich verberge. Das ganze Visionsbild enthält eine kaum merkbare Verschiebung des Gewichts der Massen nach links (vom Zuschauer aus gesehen). — Ich will bei dieser Gelegenheit erwähnen, daß ich, je mehr ich mich im Sehen übe, immer häufiger bemerke, daß unendlich viele Kunstwerke eine Tendenz zeigen, die größere Quantität des Eindrucks auf die linke Raumhälfte hinüberzuleiten. Ich kann keine Rechenschaft geben, auf welche physiologischen oder psychologischen Faktoren das deutet.*) — Bei der Madonna Sixtina kann man die Verschiebung der Quantität nach links mathematisch nachweisen. Wenn man das Bild in zwei vollkommen gleiche Hälften teilt, so geht das Lot genau durch das rechte Fußgelenk der Madonna, also durch den Stützpunkt der Gestalt. Das rein mechanische Gleichgewicht würde nun fordern, daß die Mittellinie über den Nasenrücken liefe. In Wahrheit trifft sie das linke Auge. Der Oberkörper weicht also vom Lote nach links hin ab. Diese Verschiebung des statischen Gleichgewichts wird aber für die mechanische Einfühlung wesentlich durch die stärkere Belastung der linken Seite, durch das Tragen des schweren Kindes verstärkt. Die Masse des Kindes zieht uns kräftig nach links, abwärts. Wie nun aber wird diese stärkere Akzentuierung der linken Bildhälfte ausgeglichen und harmonisiert? Durch ein sehr merkwürdiges „Kontrapunktieren". Einmal durch das leichte, leise Kontraposto der Madonnengestalt. Die belastete Seite ist auch stärker gestützt. Sie ruht voll und fest auf der Ferse. Auf der unbelasteten Seite dagegen hebt Maria leicht und anmutig den Fuß im Voranschreiten. Dadurch kommt in die Gestalt ein Druck nach vorne.

*) Diese psychische Linksbetonung scheint auch von anderen bemerkt zu sein. So hat W. Fließ allerlei Reflexionen über die Gelinktheit der Künstler angestellt, wobei er bemerkt, daß die Sixtina, die Granducca und die Madonna mit dem Fisch das Kind mit dem linken Arme tragen. Dies ist aber nur bei der Granducca richtig. Im übrigen möchte ich glauben, daß die Tendenz zur Linksakzentuierung räumlicher Massen Folge der Rechtsseitigkeit ist.

Sie scheint fortgetragen. Dazu aber tritt ein viel gröberer Kontrast. Die stark nach außen gerichtete Bogenlinie der überlasteten Seite benötigt ein Gegenspiel nach rechts und hinten zu. Das wird erwirkt durch den weiten flatternden Mantel. Seine stark gebrochene, wellende Linie bringt zuwege, daß die Massenverteilung, trotz der Bewegungstendenz nach links und vorne, nun doch vollkommen ausgeglichen erscheint. Man weiß dadurch kaum noch, ob die Gestalt ruht oder schreitet. Sie erscheint wie eine fortschreitende Säule. — Aber dieses alles sind erst lineare Flächenkontraste. Auch in die Tiefe hinein ist Raffaels Bild auf Kontrastökonomie aufgebaut. Der nackte Leib des Kindes tritt scharf nach außen heraus. Dafür ist das blaue Gewand der Mutter in der Diagonale kräftig nach hinten hin gebauscht. Da aber die Kompensation nicht vollkommen ist, so ist zudem das rote Unterkleid auf der stärker nach vorn heraustretenden linken Seite kontrastierend nach hinten zurückgeschlagen. Ja, sogar der umgestülpte Mantelsaum des Sixtus nimmt an dieser Bewegung in die Tiefe noch lebhaft Anteil. Dadurch gleicht sich schließlich in der Tat die Tendenz der Voranbewegung nach links und vorn vollkommen aus. Das Endergebnis ist der Anblick einer abstrakt-harmonisierten Ruhe. — Ganz besonders fein erscheint, daß auch das Halstuch der Mutter über die linke Schulter geschlagen ist. Das muß eine zentrifugale Bewegung im Zuschauer auslösen und auf den stark nach rückwärts wallenden Schleier überleiten. — Dazu kommt endlich ein ganz zarter Reliefkontrast, den man leicht übersieht. Man beobachte, wie der Kontur des goldenen päpstlichen Mantels h i n t e r der Gestalt Marias, umgekehrt das vorgebeugte Knie der Barbara v o r der Madonna gelegen ist. Diese von Wolke und Wind sorglich vorangetragene Säulenheilige segelt also durch die beiden flankierenden Gestalten hindurch, ohne sie zu berühren. Soeben beugt sich die Balance der Gottesträgerin leicht nach links. Sie darf nicht an das Knie der Barbara stoßen. Das Schleiersegel ist nach rechts gebauscht. Das Wolkenschiff wird im nächsten Moment ruhig und sicher nach links hinüberfahren.

Der tiefste Kontrast des Bildes liegt aber in den „Flankenfiguren". Mann und Weib, Alter und Jugend! Der kraftvolle, aktive Mann; die ätherische, erfühlende Jungfrau. Beide, wie auf einer Wolkenwage gegeneinander gewogen. Der Mann nach oben strebend, aber in der Tiefe zurückgehalten. Die zartere, kleinere Frauengestalt, zur Tiefe herabstrebend, aber leicht in der Schwebe bleibend, unten weniger lastend und einige Zoll die Gestalt des Greises überragend. Sie kommt von oben; er strebt nach oben. . . Man beachte auch die Gewandung! Schwer

und massiv die Gewandung bei Sixtus. Eine einfache Fläche in Gelb und Rot. Die Gewandung Barbaras dagegen unruhig gegliedert, vielachsig und raumteilig zerstückt; zarte schwebende Farben, sfumato, mit Vorwiegen von Blau und Grün. . . Es fällt mir dabei die alte Lehre Newtons ein: „Rot — Gelb — Blau" entspräche dem Durakkord in der Musik; „Orange — Grün — Violett" dagegen dem Mollakkord. Sicher ist jedenfalls, daß die Seite der Barbara weicher, toniger gemalt ist als die des Sixtus. — Dem sekundiert der räumliche Ausgleich. Der Vorhang ist diagonal zum Sixtus, an der lyrischen Barbaraseite, breiter, schwerer und massiger. Dafür bedeckt der Mantel des Papstes die zarten Wolken, die an der anderen Seite frei daliegen. Ja, die schwebende Leichtigkeit der Barbara wird sogar durch den schweren Vorhang kompensiert. Die Schnur scheint an Barbaras Seite durch die Masse des Vorhangs stark gebogen. Dadurch verstärkt sie die zentrifugale Tendenz des „Vonobenkommens", die der Barbara eignen soll. — — Man beachte ferner die Blickrichtungen und Bewegungsmotive. Barbara blickt abwärts. Ihr linkes Bein gleitet zurück. Ihr rechter Schenkel ist gehoben. Das sieht aus, als ob sie an den Wolken „emporklimme". Zudem aber ist der untere Teil ihrer Gestalt von Wolken verhüllt. Das Endergebnis ist, daß in diese Figur eine entschieden zentrifugale Tendenz kommt.

In den Kunstgeschichten, welche die Sixtinische Madonna zu schildern versuchen, findet sich die Angabe, Barbara „schwebe empor". Das ist richtig beobachtet, aber unrichtig eingefühlt, denn damit eine Gestalt vom Zentrum gesehen eine bestimmte Bewegungsrichtung einzuschlagen scheine, muß der Zeichner ihr eine leichtere Eigenbewegung in entgegengesetzter Richtung leihen. — Das Aufwärtsschweben Barbaras dient also lediglich dazu, um die zentrifugale Tendenz ihrer Gestalt deutlicher zu machen. — Gerade umgekehrt ist es bei Sixtus. Sein ausgestreckter Arm weist nach unten, während das Auge voll Sehnsucht nach oben gerichtet ist. Seine ganze Gestalt ist erdenschwer, alt und armselig massiv; die Krone liegt auf dem Stein, da er sie auf Erden zurücklassen möchte. Wie ragt dagegen der Turm Barbaras so ruhig-klar in die Wolken! — Die beiden stehen gegeneinander, wie Wotan und Urda im „Ring" Richard Wagners: Wille und Gefühl. — Vielleicht ist es mehr als ein Unikum, daß der Phrenologe Gall die Schädelbildung des Sixtuskopfes mit ihrer starken Erhöhung des Mittelhauptes als „Typus des Willensmenschen" angeführt hat. — Auch in der flatternden Unruhe seines Priestermantels und andererseits in der ruhigen Gehaltenheit des mächtigen Faltenwurfs

bei Barbara spiegelt sich das innere Verhältnis dieser Gestalten. Während Sixtus aufs lebhafteste aus sich herausgeht, preßt Barbara die beiden Hände fest gegen den Busen, als schlösse sie sich ab von der Welt und beharre, in die eigene Schönheit wie in einen Schleier gehüllt... Der greise Heilige betet uns los. Er arbeitet und strebt. Er fleht die Gnade Madonnas herab. Barbara, klar und schön in sich selber ruhend, erbittet nur den Dank des Volkes nach oben und trägt die „himmlische Rose“ ins Leben nieder. Damit aber die Bewegungsrichtung dieser Barbarafigur nicht zu tief von der Vision ablenke und niederziehe, sind die Bilder der Engel angebracht. Diese lenken die Bewegung nach oben rechts zurück. Daß Raffael dies mit Absicht tat, ist daraus ersichtlich, daß die Augenrichtung der Engel im Widerspruch zu ihrer Körperhaltung steht. Sie blicken so krampfhaft nach oben, daß es, zumal beim kleineren, aussieht als wenn er „schiele“... Man beachte somit die Klimax folgender Kontraste: die leichteste Gestalt, der kleinste Engel (der zudem zwei deutlich sichtbare — Flügelchen hat) bildet die vollkommenste Horizontale des Gemäldes. Breit und bequem hat er sich auf den Balken gestützt. Der schwerere Engel dagegen ist viel schwebender gehalten. Wie der kleine auf der tonigen Barbaraseite einen horizontalen Abschluß setzt, so leitet der große, entsprechend der buntfarbigen Masse des Sixtus, den Blick in die Vertikale. Die massivste Gestalt des Bildes ist nichts als inneres Emporwollen. Die leichte, schwebende Barbara dagegen strebt zur Tiefe. Nur die Madonna steht bewegungslos im lichten Äther. Aber ohne innere Aktivität wird sie vorangetragen. Das Jesuskind dagegen ist ganz ohne Raumbewegung, ist nichts als großes, leuchtendes, stilles und bewegtes Seelenauge.

Diese Fülle von Kontrasten läßt sich kaum jemals ausschöpfen. Zwei grobe kleine Putten unten; zwei himmlisch hohe Gestalten oben; hier die Tragödie, dort der Humor... Neben dem treuen Wächter die Tiare, aber genau in der Diagonale Barbaras Turm. Beides als Symbole fester Erde, so daß die himmlische Vision in den „irdischen Rahmen“ gespannt bleibt... Oben nichts als Helle und Äther, unten schwere Masse und dichte Wolken... Dem zarten Kontraposto der Mutter kontrastiert die feine Überschneidung der Gliedmaßen des Kindes... Jede der Gestalten hat andere Augenachse. Die beiden Augen der Madonna aber gehen auffallend stark auseinander... Der Mund des Papstes geöffnet, die Lippe Barbaras glückselig verschlossen. In seinem Antlitz Krampf; auf ihrem Antlitz freudiges Lächeln. Dort alles Verdienst; hier alle Tugend. Dort Streben; hier Erfüllung... In der Gestalt

der Mutter die Sicherheit einer Kugel, die unfreiwillig ins Ziel trifft. Im Antlitz des Kindes die freieste Selbstherrlichkeit entschiedenen Wollens... Der merkwürdigste aber unter allen Kontrasten ist wohl der, daß wir christlich asketischen Inhalt in hellenischen Formen genießen. Ein Kirchenbild, gebräunt vom Weihrauch eines alten Mönchsklosters, aufgebaut wie ein dorischer Tempel! Die Tragik des Menschengeschlechtes, der Erdenweg seines Genius, der Niederstieg und Opfertod Gottes, ein rein ethischer Gehalt, in unerhörter Regelmäßigkeit schöner Formen... Und diese Kontrastökonomie dehnt sich schließlich selbst auf den Rahmen aus. Während das Gemälde nur vertikale Bewegungstendenzen enthält, gibt ihm Raffael mit einer Vorhangstange und einer Predella die kräftigste horizontale Fassung. Aber auch in diese beiden einzigen horizontalen Linien des Bildes trägt er noch Kontrast hinein. Der starre, feste, glatte Balken kontrastiert mit der ungewöhnlich dünnen und zerbrechlichen Stange (oder Schnure), die sich unter dem Gewicht beweglicher Ringe zu verbiegen scheint. So ist selbst im Rahmen oben Leichtigkeit, unten Schwere angedeutet. (Das sollte eine sinnvollere Aufstellung des Bildes als die gegenwärtige künftig respektieren.)

Man hat wahrlich nicht nötig, diese technischen Kontraste durch billige Spekulation zu vermehren. Man kann schließlich sagen, die drei Gestalten verkörperten „Glaube, Hoffnung und Liebe, von denen die Liebe das höchste ist". Oder „Mutter und Kind verkörpern das Verhältnis der Gnade und des Rechts", oder „die Gruppe der Adoranten zeigt das Verhältnis von Mann, Weib und Kind als das Verhältnis von Tätigkeit, Empfindung und Ahnung". — Solche Erörterungen, wie sie eine spekulative Ästhetik anzustellen liebte, müssen wir für unsere Analyse exakter Formgesetze ablehnend beiseite lassen...

Die Bedeutung eines Kunstwerkes erweist sich wie die eines Menschen stets daran, daß viele Kontraste und Widersprüche mühelos und ohne Widerspruch zu Einheit gestaltet sind. Jedes Kunstwerk ist Schnittpunkt mannigfacher Lebenskreise. An je mehr Lebens- und Bildungskreisen es gleichzeitig Anteil hat, ohne darum in seiner Einheitlichkeit vernichtet zu werden, um so bedeutender ist es... Suche ich nun die kunsthistorische Bedeutung der Sixtinischen Madonna auszuwerten, so kann ich sie nur darin sehen, daß eine merkwürdige Fülle scheinbarer Widersprüche in diesem Bilde „zur klassischen Einheit" ausgeglichen erschien. Dieser klassische Ausgleich muß meines Erachtens in drei Richtungen gesucht werden, die ich im folgenden näher bestimmen will.

Zunächst ist die Madonna Sixtina das erste Kirchenbild, das den



Alte Meister

Nr. 114: Raffael, Die schöne Gärtnerin
(Paris)

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

spezifisch nationalen Charakter sakraler Gemälde abgestreift hat und humane, allgemein menschheitliche Bedeutung gewinnt. Dieses Bild hat weder spezifisch römisches, noch überhaupt kirchliches Gepräge. Es ist so wenig an die Scholle gebunden, wie die klassischen Werke der Antike.*) Was das bedeutet, kann man ermessen, wenn man es neben ein anderes Madonnenbild der Dresdener Galerie stellt, das beinahe um die selbe Zeit gemalt wurde und ebenfalls eine „Vision" verkörpert, nämlich die Madonna des jüngeren Holbein (S. 67). Ich scheue mich nicht zu gestehen, daß das Bild des kalten, nüchternen, herzlosen Holbein doch an ungleich tiefere Stellen meines Wesens rührt, als die klassisch schöne Sixtina. Aber diese Holbeinsche Vision ist ebenso zeitlich und national, wie die Sixtina ewig menschlich ist. Bei Holbein ist die Mutter Gottes deutsch geworden. In einer Familie, namens Meier, ist das kleinste Jüngelchen erkrankt. Da legen sich nun Jakob Meier und die Seinen auf die Knie und beten recht kräftiglich und lange zur Mutter Gottes. Und die Mutter Gottes erscheint mitten unter ihnen. Und sie nimmt das arme, kleine, kranke Meierchen, ein wirklich ganz jämmerliches Wurm, auf ihren Arm. Und ihr eigenes, gesundes, blondes Jesukind hat sie dafür mitten unter die Meiers gesetzt. Da steht es nun, nackigt, hell und strahlend; ganz innig nah. Wie aber die Mutter Gottes das kranke Kind hält, das ist nicht auszusagen! Es liegt solche Mütterlichkeit und frauliche Güte, ein so rührend Liebliches, so innig Anspruchloses in dieser Madonnengestalt, daß es die einzige ist, zu der ich beten möchte. Und drum herum diese Meierei! Ein so gutes, derbes, schweres deutsches Blut, so reinlich und so zweifelsohne! So lauter bis in die Knochen. Ganz sauber gewaschen und feierlich in den steifen Sonntagskleidern, ach so gute, zuverlässige, offene deutsche Gesichter. . .**)

*) Eine dankenswerte Kritik dieser Studien tadelt, daß ich die „Nichtnationalität" als Vorzug von Raffaels Madonna erwähne. Sie weist darauf hin, daß vor dem Cinquecento der nationale Charakter, d. h. das Gefühl für Landschaft, Rasse und Kulturmilieu überhaupt fehle und luminiftischen oder linearen, immer aber „objektiven" Zielen nachgestellt werde. Raffael stehe also mit der Nichtnationalität seiner Madonna noch im Mittelalter. — Ich bin nicht imstande, das zu bestreiten; möchte aber zu bedenken geben, daß Kunstgebilde universell und abstrakt erscheinen können, weil sie noch nicht fähig sind, das Individuelle wiederzugeben und daß es andererseits eine Universalität gibt, die über die Grenzen des Individuellen hinausragt.

**) Ich weiß, daß die Deutung ikonographisch unerhört scheint. Man nimmt allgemein an, daß mein „krankes Meierchen" eben das Jesukind sei. Aber ich habe gute Gründe für meine Auffassung. Die weinerliche, jämmerliche Gestalt des Kindes erklärt Herr Prof. Lücke in Dresden damit, daß Holbein „die Unzufriedenheit des Jesukindes mit den kirchlichen Zuständen Basels" habe darstellen sollen. Er behauptet ferner, daß das Jesukind mit der Rechten die Familie Meier segne. Ich finde, daß erstens

Man nehme nun irgendwelche andere unsterbliche Madonnenbilder und stelle sie neben Raffaels Sixtina, sie alle erscheinen neben ihr spezifisch national. Die Madonnen Dürers, wie wackere Nürnberger Hausfrauen, die Madonnen Tizians, Tintorettos, und Palmavecchios als venezianische Edeldamen, voll patrizischen Stolzes und vornehmer Pretiosität; die Madonnen von Rubens, wie lebensüppige, sinnlich strotzende, vlämische Weiber; die Madonnen Murillos spanisch-fanatische Büßerinnen voll kranker Gefühlsaufregung und Ekstase. Raffael aber hat in der Sixtina das Urbild der Madonna schlechthin, die universale, objektive „Mutter mit dem Kinde" gemalt. Sie stammt zwar aus dem hoheitvollen römischen Frauenschlag, aber sie gehört nicht ausschließlich Italien an. Denn wie jede Nation einige große Männer stellt, auf die nicht allein die Nation, sondern das Menschengeschlecht Anrecht hat, so gibt es einige wenige klassische Kunstwerke, in denen der Kontrast zwischen kosmopolitischer und bodenständiger Kultur vollkommen ausgeglichen ist.

Hierzu kommt ein Zweites. In allen Madonnenbildern v o r der Sixtina lebt ein wunderlicher, theologischer Zwiespalt zwischen der göttlichen und der menschlichen Auffassung des Kirchenbildes. Die altchristliche oder byzantinische Madonnenauffassung vermied menschliche Intimität und Zärtlichkeit. In den sogenannten Maestas der sieneser Maler wirken Madonnen wie starre Trägerinnen des göttlichen Heils. Die späteren florentiner Madonnen dagegen sind natürlich-realistisch. Bei Correggio vor allem wird das Heilige menschlich. Auf der „Heiligen Nacht" ist Maria ein armes, kleines, rührendes Judenweibchen in trauriger Baracke (S. 68). Ihr Christkind ist der Mutter in der Form gleich, denn es konnte ja nur von i h r sein leiblich Teil erhalten, aber es offenbart den Unterschied in dem blendenden Lichte, das von ihm ausgeht. Alles Licht kommt von diesem Kinde. Zwischen dieser lieben, kindlichen Auffassung Correggios und jener feierlich byzantinischen zieht Raffaels Sixtina die Mitte. Sie kehrt in gewissem Sinne zum ältesten Kultbild zurück. Wir sahen ja, daß jene kultische Gebundenheit in der Gestalt der Madonna

---

die Bewegung des Kindes überhaupt kein S e g n e n ist, und daß zweitens Prof. Lücke rechts und links verwechselt. Ich halte mich vor allem an die Belichtung der beiden Kinderkörper. Sodann an die Richtung der Aufmerksamkeit. Ich finde es fein, daß nur der alte Meier und seine verstorbene erste Frau ganz der Madonna hingegeben sind, während die junge Frau und die beiden festlichen Kinder von dem schönen nackten Knaben okkupiert werden. Besonders das junge Mädchen starrt das Kind anbetend sehnsüchtig an. Ich glaube nie und nimmer, daß es ihr nacktes Brüderchen ist. Auch paßt die Vertauschung der Kinder ganz zu der nischenhaften Innerlichkeit und Heimeligkeit der Szene und hat die poetische Wahrheit auf i h r e r Seite.



Abb. 7. Holbein, Madonna des Bürgermeisters Meyer. Darmstadt, Museum.

gewahrt ist und daß der menschliche Zusammenhang zwischen Mutter und Kind von Raffael vermieden wurde. Wir erblicken hier also „Halbgötter". Es sind weder naturalistisch-menschliche, noch streng hieratische Gestalten.

Endlich ist noch in einer dritten Richtung in der Sixtina sozusagen das arithmetische Mittel zwischen alten Dissonanzen gefunden. In aller Madonnenmalerei kann man ein Schwanken beobachten zwischen der Betonung der mütterlichen und der jungfräulichen Seite Marias. Bei alten



Abb. 8. Correggio. Die heilige Nacht. Dresden. Kgl. Gemäldegalerie.

Italienern, Vorgängern und Vorbildern Raffaels, bei Masaccio und Mantegna, bei Fiesole und Filippo Lippi, bei Ghirlandajo und Signorelli, Perugino und Francesco Francia ist die Madonna eine unendlich zarte, mädchenhaft kindliche Gestalt. Ganz ebenso erscheint sie auf den berühmtesten Bildern der Eycks und Memlings und in den deutschen Schulen

von Kolmar, Ulm und Augsburg. Und auf dem süßesten, innigsten Madonnenbilde Deutschlands, auf Stephan Lochners Bild im Kölner Museum ist Maria das blonde, holdselige Jungfräulein von zartestem Seelenadel und lieber deutscher Herzinnigkeit. Dieser Auffassung steht die andere gegenüber, in der Maria mütterlich matronenhaft gebildet ist, so wie bei Dürer und Holbein. Die Sixtinische Madonna zieht auch hier die Mitte. Ihre Erscheinung ist weder blumenhaft unberührt und ahnunglos wie bei den Präraffaeliten, noch hausfraulich besorgt und so mütterlich reif wie auf allen späteren Kultbildern. „Versöhnung der Kontraste" ist Devise raffaelischer Kunst. Objektivität, Harmonie, Maß und Universalität die Gewähr ihrer humanen Gültigkeit.

Zum Schluß möchte ich sagen, daß unser Bild die tiefste Versöhnung letzter Lebenstragik überhaupt verbirgt. — Man hat oft bemerkt, daß von der christlichen Malerei die Würde und Schönheit des Schmerzes entdeckt ist, die positive heroische Größe, die der Mensch nur aus vielem Leide gewinnt. Auch die Antike kennt zwar Darstellungen des Schmerzes, den Laokoon, die Niobe, die sterbende Amazone, den trauernden Antinous. Aber die Leidenszustände sind den antiken Künstlern letzter Zweck. Sie erheben sich niemals über sich selbst. Die Kunst des Katholizismus dagegen zeigt uns Opfer, Marter und Kreuz als Erhöhungen und Bereicherungen der Seele und macht sogar den Tod zur Bejahung des Lebens. Tiefer kann man dem ethischen Gehalt der Sixtina nicht gerecht werden, als indem man die freiwillige Darbietung des totgeweihten Genius als Sonnenode des Lebens fühlt. Denn das Notwendige zum freien Wollen wandeln und das vom Weltgeschick Abgepreßte in Freude und Freiheit tun, das ist äußerstes Gebot sittlichen Stolzes...

---

4. Pars pro toto.

Wenig Sätze werden so oft nachgesprochen, wie der Satz Leon Battista Albertis, daß in jedem Teile des Kunstwerkes das Wesen des Ganzen sich wiederholen solle. Zumal in der ältesten deutschen Ästhetik, die aus der Leibnizischen Philosophie erwuchs, findet man oft Worte wie die, daß „im Mikrokosmos der Makrokosmos wiederkehrt", und daß „jeder Teil des Organismus virtuell den gesamten Organismus in sich verbirgt". — Hiermit ist in der Tat die wichtigste ästhetische Einsicht ausgesprochen, das Gesetz des „Pars pro toto". In diesem Gesetz wird gefordert, was Leon Battista Alberti als „Concinnitas" bezeichnet. „Bei einem Kunstwerk soll nichts fehlen und nichts überflüssig sein."

Wir fordern vom Schönen, daß seine Formen und Ausdrücke „einheitlich beseelt“ seien. Der Einheitspunkt der Beseelung kann im Realen, Gegebenen liegen, kann aber auch außerhalb der „natürlichen“ Erscheinung erst in einer Region anzutreffen sein, auf die sich alles Leben der Seele „bezieht“ und in der die Seele sich selbst als ihr „eigentliches“, „besseres“, „ideales“ Wesen findet und wieder ergreift. — Die bildenden Künste zeigen als profane Künste die in sich zusammengerafften natürlichen Lebensdinge. Das Merkmal religiöser Kunst dagegen ist, daß das Zentrum der dargestellten Erscheinung nicht im Natürlichen, sondern in etwas „Jenseitigem“ liegt, das dem Menschen stets Allerfernstes und doch zugleich (dank dem brückenschlagenden „religiösen Gefühl“) sein Allernächstes ist. Gott umspannt zugleich unser Objektivstes und unser Eigentümlichstes... Dies nun ist der Sinn des „Pars pro toto“: Kunstwerke gestatten keine Dismembrierung. Haben wir, wie bei der Sixtina, ein religiöses Bild vor uns (d. h. ein Bild, dessen einheitliche Zusammengehaltenheit nicht in „realen“ Momenten liegt, sondern in der Beziehung der realen Momente auf ein „transzendentes“ Erlebnis), so wird unsere religiöse Sehnsucht im kleinsten Element des Bildes ebenso lebendig sein, wie im Ganzen des Bildes. Ich möchte sagen: Jede Wahrnehmung im sakralen Bilde führt auf jenen Radius, der „in Gott mündet“.

Es gibt somit in Kunstwerken keine „Einzelheiten“. Nichts, was man fortlassen oder anders machen könnte, ohne eben das ganze Wesen zu verändern. Aber es wäre ein schlimmes Mißverstehn, wenn man dieses Gesetz dahin auslegen wollte, daß ein Kunstwerk das Große im kleinen „wiederkehren“ lasse. Es handelt sich nicht darum, daß ein bestimmtes Moment in jedem einzelnen Teile des Werkes de facto wiederholt wird, sondern darum, daß alle Teile des Werkes in idealer Einheit zusammenklingen. Würde das gleiche Motiv in den Teilen des Bildes wiederkehren, so wäre das ein Armutzeugnis. So viele geistreiche Kontrastmotive wir auch im Betrachten der Sixtina namhaft machen können, nicht eines von ihnen ist zweimal im Bilde vorhanden! Sondern in immer neuer Form offenbart sich die gleiche Gesetzlichkeit. Dies schließt nicht aus, daß alle Kontraste nur Differentiationen der selben Einheit sind, die in jedem ihrer Teile gleichmäßig vorhanden ist...

Wenn der Archäologe ein Torso ausgräbt, so vermag er oft mit absoluter Sicherheit zu sagen, daß dieser Arm einem Atlanten, jener Rumpf einer Venus zugehöre. Dies schon bezeugt, daß der Arm nicht schlechthin Arm, der Rumpf nicht schlechthin Rumpf ist. Ist „Atlas“ das Sujet



Abb. 9. Raffael, Die sixtinische Madonna (Ausschnitt).
Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

des Kunstwerkes, so ist eben alles und jedes an ihm „Atlas“, und haben wir eine Verkörperung der Venus vor uns, so ist auch in jedem Einzelgliede des Werkes die ganze Venus zu suchen. Darum allein ist es möglich, ein Gemälde oder eine Statue von jedem Teil des Raumes aus zu betrachten, ohne daß der betrachtete Inhalt ein anderer wird. Dies müßte notwendig der Fall sein, wenn wir mit Gruppen stofflicher Elemente zu tun hätten, die nach Gesetzen der Monarchie und des Kontrastes einerseits, nach denen der Symmetrie und Steigerung andererseits zusammengetragen sind. Zu diesen bisher dargelegten Gesetzen tritt das „Pars pro toto“ als immanentes Prinzip hinzu. Es besagt, daß durch jeden Einzelteil hindurch auf das Ganze hingeblickt wird.

Wir können uns dies an der Sixtina sogar an Wahl und Ordnung der Bekleidungsstücke klarmachen. Das Gewand des Sixtus ist nicht schlechthin Priesterkleid; das Gewand der Barbara nicht „ein Frauengewand von zarter, lieblicher Farbe“. Sondern alle Schiebungen und Überschneidungen,

Verdeckungen oder Wendungskontraste, alle Rhythmik der Linie und des Kontur nimmt am seelischen „Erlebnis“ des Bildes teil. Weder Gewand noch Haltung, weder Hand noch Lippe, ja nicht einmal die gelockten oder gesträubten Büschel des Haares, oder der feine Bogen der Augenbrauen ist im Bilde „chose séparée“. Das alles sind seelische Erlebnisse, in denen nach Maßgabe der stofflichen Ausdrucksfähigkeit das Gesamterlebnis des Bildvorganges wiederkehrt.

Hierbei wird jedoch im Figurenbilde ein körperliches Organ eine besondere Rolle spielen, weil es das beweglichste und ausdruckfähigste des Körpers ist, nämlich das Auge. So wichtig Haltung und Form der Hände, die Schürzung der Lippen und das Spiel der Mundwinkel ist, — dies alles kann, wie die Erfahrung täglich lehrt, täuschen und lügen. Körperliche Formen sind ererbter Niederschlag längst gewesener Lebensbewegungen, die in jedem Individuum neuen Lebensbewegungen Platz machen. So geschieht es, daß nur eine sehr lange Lebensdauer allmählich die ererbten Leibesformen im Sinn der neu erübten Bewährungen umprägen kann, daß erst im Alter ein schön geführtes Leben die ursprünglich unschönen Züge geadelt hat, oder umgekehrt ein gemeines Leben die schöne Mitgift verwüsten ließ. Man kann sich daher auf die Physiognomie alter Menschen zuweilen, junger Menschen niemals verlassen. Worauf man jedoch mit Sicherheit bauen kann und wonach sich ein jeder selbunbewußt orientiert, das sind bestimmte Nuancen des Blickes, die niemand gewußt in Gewalt hat. Im Ausdruck des Auges gipfelt das Gesamtleben der Seelen. In ihm findet sich klar und offen ausgesprochen, was in den einzelnen Bewegungsformen durch ererbte morphologische Gesetze modifiziert wird. — Dies nun ist der wesentliche Zauber der Sixtinischen Madonna, daß sich alle Erregungen, die wir aus Runen der einzelnen Gestalten ungenau und mehrdeutig entnehmen können, schließlich im Licht des göttlichen Auges deutlich zusammenfassen. Das ist um so auffallender, als Raffael im übrigen mehr ein Maler der Körperform als des Auges gewesen ist und die klassisch formalen Gesichtstypen den seelisch-romantischen Typen vorzog.

Wenn wir einen Gegenstand in weiter Ferne fixieren, so stehen beide Augen lotrecht geradeaus. Die selbe Augenstellung tritt ein, wenn wir überhaupt nicht fixieren, sondern die Aufmerksamkeit vollkommen nach innen gekehrt ist. Diese Augenstellung muß in der Malerei stärker, als wir sie in Wirklichkeit sehen, akzentuiert werden. An der Madonna Sixtina sind daher die Augen beinahe divergierend gebildet. Dadurch kommt aufs deutlichste der Ausdruck vollkommener Einkehr und starren

Entrücktseins zustande. Bei den Augen des Kindes ist es ähnlich aber doch nicht genau so. Wie das Kind das vollendete Ebenbild der himmlischen Mutter ist, so besitzt es auch den gleichen Augenausdruck. Nur besteht ein Unterschied darin, daß das Auge des Kindes ungleich heller ist. Dies ist von Raffael dadurch erreicht, daß die sehr große Iris im Verhältnis zum Glaskörper des Auges kleiner gebildet ist als bei der Mutter. Zudem hat Raffael in die Regenbogenhaut selber ein paar ganz weiße Pünktchen, schlohweiße Drucker aufgesetzt, die dem Auge ungewöhnliches Licht verleihen. Damit ist die malerische Idee Correggios, auf dem Kinde alles Licht zu sammeln, aufs geistreichste verwertet worden. Alles, was ich über den Kontrast von Mutter und Kind gesagt habe, könnte man in dem Ausdruck ihrer Augen wiederfinden. Mit bestem Rechte kann man behaupten, daß die gesamte Komposition des Bildes im Auge des Kindes sowohl räumlich als koloristisch zentriert ist. Das Auge der Mutter ist gleich ihrer Gestalt zwar nicht starr, aber unbewegt. Das Auge des Kindes aber voll leuchtender Bewegung, sowie seine ganze Gestalt die Abweichung vom vertikalen Gleichgewicht der Madonna bezeichnet. Das Auge der Mutter ist dunkel und glühend, das des Kindes leuchtend und hell...

---

5. Schlußbemerkungen.

Es war mein Wunsch, mit der Analyse der Sixtinischen Madonna ein Musterbeispiel ästhetischer Bildanalyse überhaupt zu geben. Ich möchte dartun, wie man durch vollkommenes Ausschöpfen eines konkreten Kunstwerkes die wichtigsten theoretischen Gesetze der bildenden Kunst klarlegen kann, sowie uns überall vollkommenes Verständnis des Einzelfalles in Tiefen des Kosmos führt. Nun aber fürchte ich Mißverständnisse. Ich will ihnen vorbeugen...

* * *

1. Eine Betrachtung über das, was Raffaels Sixtina meint, ist keine Betrachtung darüber, was Raffael „mit" der Sixtina meint. Ein wahrer Künstler „meint" nichts. Er meint nie anderes, als was in dem dargestellten Stück eben darin liegt. Würde er mit dem Bilde etwas „meinen", dann würde er die Kunst zum Schrittmacher für außerästhetische Ziele verwenden. Diese möchten die höchsten sittlichen Absichten, die tiefsten Ideen sein, sie würden doch das Kunstwerk als Kunstwerk vernichten. Darum aber ist keineswegs ausgeschlossen, daß das

Kunstwerk in seiner Eigenart etwas „meint“. Jedes Kunstwerk ist symbolisch. Je größer das Kunstwerk ist, um so unausschöpflicher, um so unendlicher ist der „Gegenstand“, der in ihm erscheint. Wir werden ihm um so näher kommen, je mehr „Beziehungen“ wir aus ihm herauszuholen vermögen. Eine solche Untersuchung ist außerzeitliche Wesensanalyse des Kunstwerkes. Sie ist nicht zeitlich; empirisch; historisch. . .

2. Die „außerzeitliche Wesensanalyse“ der Kunstwerke ist nichts Willkürliches. Sie ist nicht etwas, was „bei Gelegenheit“ dieses Kunstwerkes oder Künstlers beikommt und einfällt. Freilich erscheinen die Formeln, in denen wir Kunstwerke „ausdeuten“, subjektiv; aber sie beziehen sich nicht auf das gleichgültige Subjekt des Betrachters, sondern auf ein Objekt, das in seine Betrachtungen eintrat. . . Das ist unser tiefstes Leiden, daß die noch junge, ungeübte Arbeitsmethode der echten Ästhetik mit dem üppig wuchernden Räsonnement der Kunstschreiberei verwechselt und untermengt werden kann.

„Kunstschreiber“ sind Leute, die in Kunstausstellungen geistreich sind, denen beim Anblick der Statuen und Gemälde vielerlei Schönes einfällt. Sie lassen sich durch Kunstwerke zu Stimmungen, Gefühlen, Urteilen, Gedanken anregen. Sie knüpfen an das gesehene Werk kulturelle Erinnerungen und literarische Assoziationen. Diese bringen sie zu Papier und glauben, daß solche Aproposreflexion, solches Reden „über“ und „bei Gelegenheit von“ das Kunstwerk aufhelle. Aber es wäre ungerecht, die „aus Anlaß“ von Kunstimpressionen entstehenden Aperçus kenntnisreicher Männer mit ästhetischer „Analyse“ zu verwechseln. Zu einer solchen gehört Zweierlei. Erstens jene Einfühlung in das Werk, bei der das betrachtende Individuum sich völlig verliert. Zweitens die Fähigkeit, das Einfühlungerlebnis nachträglich zu zergliedern und in Reflexion auf das Erleben eben auf den Gegenstand zu reflektieren, in den man sich anschauend verwandelt.

3. Schließlich möge man nicht vergessen: ein Kunstwerk „Erleben“ und das Erlebnis eines Kunstwerkes „Verstehen“ ist Zweierlei. — Will man sich nicht auf „Verstehen“ ästhetischer Erlebnisse einlassen, sondern sich im naiven Erleben genügen, nun wohl, — man hat dazu ein gutes Recht! Wer die Bedeutung der gewußten Reflexion auf ästhetische Erlebnisse, nicht einsehen kann und keinerlei „philosophisches“ Bedürfnis besitzt, der bleibe davon.

Man kann ein großer Künstler und großer Kunstkenner sein, ohne irgend Neigung für Ästhetik zu besitzen, ja es ist keine Frage, daß die Kenntnis ästhetischer Gesetze, der Hang zu bewußter Analyse dem

Kunstschaffer wie dem Kunstgenießer gefährlich ist und daß nur stark produktive Naturen gleichzeitig bewußt analysierend und naiv lebend in Künsten heimisch sind... Will man aber nicht im Fühlen oder Schaffen verharren, sondern Gefühltes und Erzeugtes gewußt machen, dann kann man nicht umhin, abstrakte Begriffe zu fordern. Man hat dann nicht das Recht auf den bekannten, für jedermann lustbetonten Wortwendungen wie „Unbewußtheit, Unmittelbarkeit, Anschaulichkeit, Konkretheit, Sinnlichkeit, Tatsachensinn, Erfahrung, Ursprünglichkeit, Instinkt, Gefühl" einherzureiten. Man hat nicht das Recht, das „Abstrakte", „Indirekte", Reflektierte" zu schelten. Wissenschaft ist Gewußtheit. Gewußtes ist begrifflich. Begriffe töten. Das kann man beklagen, aber nicht ändern. Anders als in abstrakten Begriffen lassen sich gegebene ästhetische Tatsachen nicht gewußt machen. Nur darauf kommt es an, daß hinter Begriffen Inhalte stehen und daß Begriffe auf erlebte Anschauungen zurückdeuten. An und für sich ist jeder Begriff das Grabdenkmal gelebten Lebens.

4. Was also ist der Gegenstand der Ästhetik? Weder das reale Bild noch auch Reflexion über ein Bild, sondern der Inhalt des Bildes! Die Ästhetik hat nicht mit historischen, kulturhistorischen, empirischen Tatsachen zu schaffen, noch auch mit spekulativen Begriffen; sondern sie bewegt sich in dem dritten Reiche der „puren Inhalte", die die Zwischensphäre bilden zwischen Gedachtem und Wirklichen. Diese reinen Inhalte sind niemals historisch. Sie sind nicht in räumlich-zeitliche Bestimmungen einzuspannen. Sie sind nicht hier und dort, weder einmalig noch vielmalig. Sie sind nie und immer, überall und nirgend. Sie sind unausdrückbar, wie alles Qualitative und Persönliche, und dennoch zugleich unbedingt und bündig. Diese ihre Bündigkeit ist eine vollkommen andere Kategorie als Allgemeinheit im Reich der Begriffe, Unverbrüchlichkeit im Reich der Gesetze, Evidenz im Reich der Wahrheit. Die ästhetische Betrachtung bewegt sich in einer imaginativen Welt des Bild-Symbolischen ... Es werden Generationen vergehn, ehe der Unterschied reiner Inhaltsanalyse von reflektierendem Räsonnement, den Gilden der Kunstschreiber geläufig ist. Bis dahin mögen Kinder und Esel getrost ihr Sprüchel aufsagen: Definitionswut und Kathederwahrheit. Mögen auf den Sonntagsgäulen reiten: Sinnlichkeit, Tatsachensinn, konkretes Sehen, Erfahrung und Unbewußtheit!*)

*) Eine prinzipiellere Einführung in Ästhetik der Bildbetrachtung erstrebt das achte Kapitel meiner Bühnenästhetik „Theaterseele", „Vom Bilde". S. 129—157.

Vierter Abschnitt: Der Mensch.

1. Raffael und Goethe.

Die erste Forderung neuer Ästhetik ist, daß man beginne, sich mehr mit den Personen der Künstler zu beschäftigen. Es ist freilich notwendig, jeglich Werk in objektiver Selbständigkeit zu betrachten und betrachtend zu werten. Man muß zunächst vor Bilder treten, als wenn es keine schaffenden Menschen gäbe, denn das Kunstwerk darf nicht mehr sagen, als wir aus der Welt innerhalb des Rahmens herauszuholen vermögen; man soll nicht glauben, Bilder an Hand des Konversationslexikons zu verstehen. Gleichwohl ist jedes objektive Werk Menschentat und Ausdruck gestaltenden Wollens. Die gestaltenden Mächte des menschlichen Selbst müssen in jedem Bilde wiederkehren. An objektive Ästhetik einerseits, an Psychologie der Betrachtung andererseits schließt sich somit die Psychologie schöpferischer Menschen, als das wichtigste aber auch gewagteste Gebiet der Kunstgeschichte. — So ist „Geschichte der Philosophie", ja Historie überhaupt, im Begriffe, ein Kapitel der Psychologie zu werden...

Wir können als Deutsche Raffael am besten verstehen, wenn wir ihn mit Goethe vergleichen. Denn was beiden Männern für alle Zeiten historische Bedeutung gegeben hat, ist dies, daß sie die Entwicklung einer mächtigen Kunstepoche in der Enge historischen Lebens machtvoll zusammenfassen. Darum setzen sie Bibliotheken und Akademien, Professoren und Historisten auf Jahrhunderte in Nahrung. Das Werk des Einzelnen umfaßt ein Zeitalter höchster Kultur und ihn verstehen heißt, sein Volk und eine Etappe der Menschheit verstehen...

„Jede üble Laune verschwand, wenn seine Genossen ihn sahen, jeder niedrige Gedanke war aus ihren Seelen verscheucht, und dies kam daher, daß sie durch seine Freundlichkeit, durch seine Kunst und noch mehr durch seine schöne Natur sich überwunden fühlten." Dies sind die oft wieder-

holten Worte, die Vasari Raffael nachgerufen hat; ähnlich haben sich deutsche Zeitgenossen über Goethe geäußert. In den Nöten und Dunkelheiten menschlicher Geschichte, in Begrenztheit und Schwere unseres kurzen Lebens, wo so selten ein Mensch etwas Ganzes, in sich Vollendetes bietet und keiner sich nach allen Seiten seines natürlichen Wesens ausblühen darf, da scheint zuweilen ein glücklicher Zufall in einem einzelnen historischen Menschen alles aufzusammeln, was ungezählte Millionen vergeblich ersehnen: Liebenswürdigkeit und Güte des Herzens, Fülle der Erde und Freiheit vom Leid, körperliche Tüchtigkeit und seelischen Reichtum, Kräfte und Leidenschaften, zugleich mit dem holden Maß, das sie zügelnd bindet. Das sind die großen Einbegleicher, glückliche Göttersöhne, an die sich das ehrfürchtige Bedürfnis der Völker hängt. Es ist der Wille zum Glück, ist das menschliche Bedürfnis nach Vorbildern freudiger, voll ausgefüllter Existenz, was gerade diese Naturen zu führenden Größen der Kunstgeschichte macht. Jegliche Ablehnung ihrer Lebensform muß als Ketzerei gegen das Ideal der Kunst selber und als Kränkung bester Menschensehnsucht empfunden werden. Über Baldursöhne wahrsprechen ist schwere Aufgabe, ja beständige Qual. Aber Millionen Unbekannter, ungerechtfertigte Millionen, die über die Erde gingen, weniger schön und vollendet, aber ihren bittersten Hunger und ihre brennendste Träne und mit ihnen einen anderen Sinn des Lebens erfahrend, strecken ohnmächtige Arme zu uns empor. Ihnen sind wir schuldig die Wahrheit zu sagen. Wahrheit aber ist, daß nicht diese Einbegleicher die sind, die uns vorantragen, daß nicht ihnen unsere letzte, beste Liebe gehören darf.

Sie leben gerne, leben freudig. Alles wird schön, worauf ihr Auge fällt, und was in ihren Kreis tritt, scheint auf eine höhere Stufe der Existenz gehoben. Blicken wir auf ihr Werk, dann ahnen wir nicht, daß auch damals Seelen in Niedrigkeit und Schmutz gestorben und verdorben sind, viele Tausende sich vergeblich bemühten, aus der Not der Geburt zu menschlicher Würde emporzuklimmen, andere Tausende auf Galeeren und in Zuchthäuser geschleppt wurden oder hungern mußten. Ihr Werk spiegelt nichts von dem geheimen Grauen, das über dem Leben liegt. Wir vergessen, daß wir in Abgründen von Geheimnis, in Meeren von Gräßlichem und Unbegreiflichem atmen. Diese troſtreichen Künstler sind mit der Welt in Harmonie. Man muß sie wie ein Stück Natur betrachten und hinnehmen, ohne Gegrübel, ohne Ethik, unproblematisch, untragisch, unheroisch.

Der letzte Kontrast der Seelen aber liegt zwischen Erfüllung und

Streben. Das Pathos des Habens und Seins und jenes andere Pathos des Erkennens und Wollens schließen einander aus. Man kann die Welt (mit Fichte gesprochen) als das „Material der Pflicht" betrachten; dann wird man in ewigem aktiven Konflikte leben müssen. Man kann sich andrerseits anschauend und teilnehmend zum Leben stellen, dann fühlt man sich als Teil des Ganzen, das Ganze als Teil des eigenen Selbst. Ästhetische Menschen und moralische Menschen können sich niemals verstehen.

Was Naturen wie Goethe und Raffael am tiefsten kennzeichnet, ist ein Manko an spezifisch „dualistischen" Affekten, wie Gewissensvorwurf, Reue, Schuldgefühl, Selbstquälerei, Selbstverachtung, Zweifel- und Fragesucht. Sie sind eukolische Naturen, um eine Wendung zu gebrauchen, die ein antiker Biograph von Sophokles gebraucht hat. Das Wort „eukolisch" bedeutet gutverdauend oder „von guter Galle". Es liegt in ihm eine feine Bildlichkeit... „Gallenlose" Menschen sind von unbegrenzter Rezeptivkraft. Sie nehmen willig auf, wissen aus jeder Blüte Honig zu saugen und leben wie der Baum, der in schenkender Tugend hergibt, was er hat, Blüte oder Frucht. Man soll nicht fordern, was an seinen Zweigen schlechterdings nicht zu wachsen vermag. Goethe und Raffael sind ästhetisch einfühlende Charaktere. Alles gilt ihnen Stunde und Leben. Bei Männern wie Schiller oder Michelangelo ist es relativ gleichgültig, wo und wie sie gelebt haben. Ihr innerer Weg wäre wahrscheinlich immer der selbe geblieben. Goethe und Raffael aber sind nur in Reaktion auf die Umwelt, als Spiegel ihrer Zeitalter vorzustellen. Alles wird in ihnen objektive Natur und gegenwärtiges Weltgefühl.

Sie wiegen sich wohlig im Blattwerk der schlanken Zypresse. Sie zittern und kämpfen ums Leben mit der windbewegten Flamme. Quadern sich an Felsen empor. Versteinen und trotzen im Urweltgranit, hart und gewaltig. Kriechen der Heimlichkeit oder dem Grauen nach, das in Winkeln und Höhlen lauert. Wandern mit Wolken stolz über den südlichen Himmel. Ziehen ihr Leben dumpf und ahnend zusammen in das Gehäuse des kleinen Muscheltieres. Leben die Freude blauer Kelche, die gelbe Feierlichkeit, die violette Unrast... Eine wahllos einfühlende Allmacht war in Goethe so stark, daß er in Tagebüchern und Gedichten Erlebnisse festhält, von denen der entgegengesetzte, analysierend auswertende, in sein Ich eingemauerte und rückwärtsschauende Mensch nicht begreift, wie man über sie soviel reden mag. Die Freude an Gärtchen und Straße, an Wolken, Blumen und Steinen, an jeder konkreten Existenz ist so unmittelbar, daß Goethes Schriften nichts bieten als Goethes unmittelbares

Leben, noch einmal verklärt wiedergespiegelt. Er sieht etwa eines feinen Mädchens ebenmäßigen Gang, das hält er in Versen fest, die an Tropfenfallen im Springbrunn, oder an Rauschen zarter Seidenstoffe erinnern. Er sieht ein lustiges Fähnlein auf dem Kirchendach und er schreibt ins Tagebuch „Heute hab ich ein gar artig weiß-blau und golden Fähnlein gesehen". Um dergleichen schön zu sagen verbraucht er gern und getrost ein halbes Dutzend Buchseiten. Wollte man von dieser konkreten Mitteilsamkeit Goethes absehen, dann enthalten seine Briefe und die Gesprächbücher von Eckermann, Voß oder Müller im Grunde nichts als ewigen Tratsch und weise Reflexion der leichtesten und seichtesten Art...

Aber die strenge Schale der Werte, die der Richter der farblosen Unterwelt verwahrt, nimmt er nicht zur Hand. Das innerlich Zermürbende oder Unberechenbare wird vergoldet. Das Gewaltsame, ins Mittlere, Maßvolle abgetönt. Man darf darum nicht sagen, daß Goethe-Raffael unethische Existenzen sind. Sie sind ethisch, aber haben nicht Ethik. So kann man behaupten, daß Raffael wenig Religiosität besitze, aber ein Stück Religion gewesen sei, Goethe sich zwar nicht mit Metaphysik beschäftigt hat, aber von Grund auf metaphysisch vorgestellt habe. Die ästhetische Lebenshaltung dieser großen Männer schließt nur Eines aus: Weltverbesserer- und Bekennerpathos. Ihre Naturen sind im eminenten Sinne, was man gemeinhin „positiv" nennt, ohne Einreißertrotz und Bluterwillen. Sie sind der reine Ertrag menschlicher Gesellschaft. Eben darum egozentrisch und nicht aufs Änderunwollen gerichtet. Sie sind Verklärer und Erfüller. Darum haben sie nicht den Wunsch, aus sich hinaus und über sich empor zu steigen. Sie sind typisch unpersönlich. Sie verstatten vielerlei Interessen und sehr verschiedenartigen Zeiten und Menschen, sich in ihnen wiederzufinden und zu lieben. Niemals taugen sie zum Trost der Abseitsstehenden und Einsamsten. Aber die bunte glückshungrige Masse der lieben naiven Kinder der Erde ahnt in ihnen die eigene Vervollkommnung unentwickelter Schönheit.

Es ist somit nicht möglich, daß sie zugleich schroffe Männlichkeit und unterirdisches Ethos in sich tragen, das stets jenes fatale Gemisch von Schwäche und Größe umschließt. Darum sind sie Freunde der Fürsten und an Höfen wohlgelitten, wo auswertendes Wollen und schmerzliches Pathos leicht zu Falle bringt.

Trotzdem liegt in ihnen keine rechnende Lebenspolitik. Sie sind naive Lebenskünstler von Jugend an. In Frieden mit dem Unendlichen. Daher der vornehme Mangel an Ehrgeiz, der hastlose Fleiß, die Gleichgültigkeit

gegen das Fertige. Raffael hat sich nie um das Schicksal seiner Bilder gekümmert. Die schönsten hat er auf die Wände verborgener Privatzimmer oder für ein weltfernes Mönchskloster gemalt. Bei der Sixtina ist glücklicher Zufall, daß sie trotz ihrer dünnen transparenten Malweise bis heute erhalten blieb.

Gerade weil sie die Menschenwelt weder bessern noch umschichten wollen und keinerlei soziale Heroismen besitzen, sind sie nicht ungesellig einsam. Sie verbrauchen die Menschen wie sie sind. Sie fördern einen jeden im Seinen. Michelangelos Sibyllen und Propheten leben in erhabener Einsamkeit. Raffaels Madonnen und Apostel sind liebenswürdig gesellig. Wo aber das harte Weltelend, das Mitleid mit den Menschen in ihre wohlausgeglichene Welt bricht, da handeln diese Naturen wie die Apostel auf Raffaels Sterbebild. Sie wenden sich entschlossen ab von dem häßlichen Jammer des wahnsinnigen Knaben, sie deuten nach oben und sagen, man solle auf Jesum Christum bauen. Niemals schlägt aus Raffaels Werken (oder denen Goethes) die mächtige, ach so ohnmächtige Flamme jenes Menschenpathos hervor, dessen höchste Stunde die wäre, wo er seinen Kopf auf den Block legen darf für das, woran er glaubt.

Goethe wie Raffael haben niemanden, nichts bis zur Selbstzernichtung geliebt. Soviel Goethe von Leidenschaft weiß und sagt, er war zu großer Liebe nicht fähig. Er temperiert alles. Ein glücklicher Stimmer, unter dessen Händen auch das verstimmteste Instrument wieder wohltönt. Eine Äolsharfe, die alles zu gedämpfter Musik wandelt, was vernichtende Stürme wie zärtliche Winde hineinwehen. Nie war Raffael sich selber ferner, nie mehr in Gefahr, bewußt und übertrieben zu werden, als wenn ihm — (in den Stanzen des Heliodor oder in der Grablegung) — die „Terribilita" Michelangelos nicht ruhen ließ. Nie verstand Goethe sich weniger, als wenn ihn der tragische Heroismus Schillers oder Byrons Titanismus gequält hat. Doch jeder hinterließ ein Werk, in dem er sich erfüllend über sich selbst hinaushob. In dieser Meistertat wurde höchste Sozialität titanisch-einsam, tiefste Liebenswürdigkeit ehrfurchtgebietend, reiner Formalismus zu Seele, typisierende Naturvernunft zu voller Unmittelbarkeit: Goethes Faust, Raffaels Sixtina.

Es wäre unrecht von Goethe zu sagen, er sei enzyklopädischer Synkretist. Ungerecht von Raffael zu behaupten er sei Eklektiker gewesen. Man verkennt sie, wenn man den Bienenfleiß für ihr Wertvolles hält. Die Wahrheit ist, daß in diesen aufsammelnd anschauenden Naturen solche Wohlausgeglichenheit aller Anlagen herrscht, daß sie notwendig ins



Alte Meister

Nr. 10: Raffael, Madonna del Granduca (Florenz)

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig



Abb. 10. Raffael, Der Traum des Ritters. London, Nat. Gall.

Generelle geraten müssen. Man kann die Veranlagung Raffaels und Goethes als typisierend-morphologische Denkart bezeichnen. Sie ist unfähig zu Analyse im Einzelnen. Sie geht auch nicht auf das Allgemeine in mathematisch-logischem Sinne. Sondern sie verfährt intuitiv verallgemeinernd in der Sphäre alltäglich aktueller Erfahrung. Bei Goethe ist von nichts so viel die Rede als von „Urphänomen", „Typus" und „Grundformel", womit Goethe niemals logische Begriffe, sondern anschauliche Inbegriffe im Auge hat. Da aber diese Männer von jedem Punkte ihres zufälligen Lebens ins Allgemeine und Ideale schauen, so besitzen sie keine stark ausgeprägten Vorlieben und Abneigungen für Formenwerte. — „Je ne méprise presque rien" ist Goethes wie Raffaels Devise. Sie besitzen die höchstmögliche Konzilianz für scheinbar extreme Ausprägungen des Lebens. Gerade darum, weil sie sich nicht in die Einseitigkeit eines bestimmten Formentypus

verrennen, bewähren sie das aristokratische Gleichmaß guter Form schlechthin. Auch der Schmerz tritt in ihnen nicht mit Titanennacken und Luciferfäusten auf. Er blickt aus Taubenaugen zarter Madonnen er streichelt leise und beruhigt all unsere Wunden. Ihr Werk enthält wenig Stauungen, wenig Umwege und Abwege. Denn nur Moralisches ist Bruch in der Natur. Sie aber sind selber Natur; schöne Seele, ethisierte Natur. Darum erscheinen sie den Folgegeschlechtern vorbildlich gesund. Neben Raffael und Goethe wirken alle Künstler vorher und nachher maßlos oder überzärtelt. Die ganze Breite des Lebens haben erst sie in Menschenseele gewandelt. Die letzte Schönheit, die im natürlichen Menschen liegt, hervorgeschaut. So leben sie für immer, als Gestalten der lautersten Art, keusch und edel in Sein und Tun, gehalten und harmonisch in jeder Linie. Raffael mehr noch als Goethe, weil er in jungen Jahren starb, denn solche Männer müßten in ewiger Jugendkraft vor uns stehen. Im Alter wird Harmonie lehrhaft, erkältend für alles, was stärker und jünger ist.

Beide Männer mußten notwendig in der Antike ihr Ideal finden. In jener aristokratischen Kultur gesicherten Besitzes, die sich nur auf dem Unterbau unerhörter kapitalistischer Versklavung von Millionen Menschen erheben kann. In dieser klassizistischen, ewig gültigen Welt des Altertums fehlen all jene scharfen Dissonanzen, die erst auftauchen, als das ringende Weh und die moralische Forderung des jüdischen Menschen in die Geschichte bricht.

2. Mittagseele.

Der zwanzigjährige Raffael malte ein gar anmutiges Bild. Ein junger Knappe ist unter einem schlanken Bäumchen eingeschlafen. Da erscheinen im Traum zwei Frauengestalten. Die eine dunkel, streng und stolz. Sie trägt in der Rechten ein Schwert, ein Buch in der Linken. Die andere, lieblich und süß, steht ganz in hellem, verklärenden Licht. In der ausgestreckten Hand hält sie dem Knappen nichts entgegen als eine weiße leuchtende Blume... Wie hat der junge Knappe in diesem Kampfe entschieden, durch den wohl jeder schaffende Mensch hindurch muß?..

Kurz vor seinem Tode hat Raffael in der camera del segnatura seine gewaltigste Leistung vollbracht. Auf zwei einander gegenüberliegenden Wänden malte er das Bild, das den Triumph der christlichen Religion verkündet, und jenes andere, das die Schule von Athen genannt ist, auf dem inmitten alle der herrlichen griechischen Denker und Bildner Paulus kräftig zum Himmel, Aristoteles gebietend hinaus auf die Erde weist... Raffael

fühlte also nicht den Konflikt. Griechentum und Judentum fließen so ineinander, daß vor Bildern, wie der Vision des Hesekiel, ich nicht mehr weiß, ob ich Jehova und seine Engelscharen oder Jupiter und seine Genien vor mir erschaue...

Demütig tief, still und schön, in ewiger Jugend, in frommer Innerlichkeit, klarer Beschau wandeln stolz bescheidene Frauen vorüber. Abgeklärt ruhig, harmonisch geschlossen, in unbeirrbarer Lauterkeit der Seele unüberwindlich gesammelt. Dann folgen andere, in festlichem Schwung der Gewänder, feierlich große Gestalten, von hohem Ernst der Form, mit haarscharf abgewogener Harmonie der Töne und Lichter. Aber über alle dieser Schönheit schwebt eine leichte Wehmut. Nicht Schmerz oder Trotz, nur das zart ergebene Himeros Platos. Auch das Vollkommenste muß sterben. Mitsommertrauer. Denn Raffael war Sommerseele. Wie er im Mittage des Lebens davonging, so bezeichnet er die Mittaghöhe aller Kultur. Alles danach ist schon Abend und Späte.

Zwischen der herben Morgenkühle Giottos, zwischen dem männlichen Realismus der Quattrocentisten und der abstrakt formalen Virtuosität großer Klassizisten hält Raffael die Mitte. Es ist sinnlos, bei ihm von Natürlichkeit oder Formalismus zu sprechen. Denn in seiner gradgebauten, ebenmäßigen Seele hat die Natur Raison angenommen. Das Typische wird unmittelbar, die Regel wird zur Natur. Eine innere Vernunft tritt aus allem hervor, was ihm unter die Hände kommt. Ein Widerspruch ergibt sich erst, wo er selber wieder zur Regel genommen wird.

Ist er Klassiker oder Romantiker? Antik oder modern? Idealist oder Realist? Sentimentalisch oder naiv? Subjektiv oder objektiv? — Alle die beliebten Kategorien werden vor Raffaels Bildern sinnlos. Seine Faktur nimmt die Mitte zwischen der alten polychromen und der modernen koloristischen und getönten Malerei; sein Ausdruck die Mitte zwischen umbrischer Innigkeit und florentinischem Sinn für das Reale, Gesunde, Tüchtige. Er besitzt weder die Vorliebe des Quattrocento für harte, gebrochene, kantige und eckige Form, noch die Neigung des 16. Jahrhunderts zu weichen Rundungen, losen Wellenlinien, Bögen und Kurven. Er liebt keine Extreme. Er ist klar und vieldeutig, bewegt und kalmierend, oberflächlich und tief wie das Leben. Uns Deutschen fallen Mozartsche Töne, Goethesche Verse ein.

Überall Anklänge und Beziehungen. Von Leonardo die Modellierung, das Helldunkel, die Technik. Von Michelangelo Anatomie und Komposition. Der zarte lyrische Madonnentyp von Perugino und Fiesole. Die monarchische Gliederung und subordinierende Tektonik von Fra Barto-

lomeo. Die motorische Entschiedenheit Luca Signorellis. Das Typisieren und Stilisieren Mantegnas. Die brennende Farbe und Leuchtkraft Sebastianos. Schwung und Wurf von Masaccio. Herbheit und Fülle von Ghirlandajo und Donatello. Dazu zahllose bewußte, offene Entlehnungen aus antiken Werken. An Bildern wie der „Grablegung“ kann man ein Jahrhundert Kunstgeschichte studieren. Und doch wird man mit Goethe sagen: „Er hat geleistet, was die andern vor und neben ihm ein jeder gewollt hat.“

Für nordische Menschen ewige Sehnsucht, stete Gefahr. Man hat so oft geschrieben, daß Italien, „Grab der Deutschen“ sei. Beseligend zum Besuchen, verderblich zum Siedeln. Die Steigerung von Zeichnung, Komposition und Farbengebung im Sinn des Quantitativen und Dynamischen durfte in der Hochrenaissance letzte Breite gewinnen, weil morgendliches, beginnliches, starkes, sinnliches Leben die Riesenflächen durchblutet. Für andere Zeitalter, andere Nationen würde diese Dynamik leer und übertrieben sein...

Das universelle, objektive Vermögen des Menschen ist die Vernunft. Ihr gegenüber ist alles Fühlen und Wollen subjektiv-willkürlich. Wenn ich sage, Raffael sei der typische Vernunftmensch, so meine ich nicht, daß seine Bilder tiftelnd oder durch Reflexion entstanden seien. Sein Logos ist vielmehr Instinkt. Die innere Eurhythmie führt wesensnotwendig aufs Vernünftige. Diese rationale Besonnenheit zeigt sich vor allem darin, daß er mehr Metriker und Tektoniker als Maler ist. Die Farbenwerte, Licht und Schatten, sind bei ihm nebensächlich. Ich kenne kein Raffaelisches Bild, dem man nicht anfühlt, daß es unfarbig vorgestellt wurde, daß erst nachträglich Farben hinzugefügt sind. Raffael setzt Raum und Raumgesetze voraus. Ihnen fügt er sich. Er hat sie nötig. Bei Giorgione oder Rembrandt ist es anders. Ihre Farbe ist irrational. Das Räumliche aber ist Ausdruck innerer Vernunftmäßigkeit.

Hiermit hängt zusammen, was man „Raffaels lichtvolle Apparenz“ genannt hat, die mittägliche Klarheit, die überzeugende Durchsichtigkeit der Bilder. Man sagt sich davor: „Ja natürlich, so ist es! Eben so ist das eigentliche Wesen. Genau so!“ Machen wir uns aber klar, daß gerade hierin Raffaels Grenze liegt. Sie wird uns am deutlichsten, wenn wir als äußerste Gegenstücke Rubens und Rembrandt dagegen halten. — In Rubens rasender Tropenwelt zischt es von Leben. Man gerät in Urwälder, wo es Ungeheuer, Giftblumen, Riesenschlangen, seltsame Vögel, Affen, Kobolde, Nickelmänner gibt. Nichts nimmt uns noch wunder. Das ist die Region Shakespeares. Leidenschaften brechen gleich Feuer- und Schlammvulkanen aus den Menschen. Das blüht von Bacchanten und



Abb. 11. Das Hundertguldenblatt. Radierung von Rembrandt.

Helden, Putten, nackten Kindern und anderem Blumen- und Früchtevolk. Und daneben dann Rembrandts Tränenlicht und Nachtschatten, vergeistigte Innerlichkeit, vergrübelter Schmerz. Er hat niemals das richtige Lachen gemalt. Das herrliche Dresdner Bild, auf dem er sich im Ritterhabit so wohlgefällt, Saskia auf dem Knie, das volle Glas in der Hand, kommt mir wie feine, prachtliebende Maskerade vor. Wie zerquält und krampfig ist Rembrandts Lachen. Bei beiden aber, Rembrandt und Rubens, bleibt Unerkennbares. Diese Bilder mit wogenden Linien, gußartigen, unverschmolzenen, blockartigen, vertriebenen Pinselstrichen oder mit traumhaften Schatten und verspielten Lichtern müssen seelisch erarbeitet werden. Bei Raffael steht man davor und ruht innerlich aus. Alle ästhetischen Momente lassen sich klipp und klar hervorholen. Es bleibt nichts Irrationales zurück.

Raffael war doch ein Stück Konstrukteur. Eine fatale Nuance bewußter Zurechtlegung und Formenschlichtung gemahnt an jene italienische Kunst der Kulisse, die damals unter Bramantes Leitung aufkommt.*) In den Stanzen und Loggien kommt der dekorative, manierierte Zug zum Vorschein, den spätere Schulen deutlich gemacht haben, bis schließlich auf nordischem Boden (in Düsseldorf und München) diese Theatermalerei zu den entsetzlichsten Kunstschulen ausartete, die je geblüht haben. In Raffael liegt schon all die patriarchalische Regelrechtigkeit und Tadellosigkeit unsrer Cornelius oder Thorwaldsen verborgen. Das Schwelgen in toten Symbolen, das Rembrandts entzückender Ganymed so artig verspottet. Schönheit, die keinen Mangel kennt; friseurfeiner Schikismus; professorale Vortrefflichkeit, die alle Umwelt erdrückt. Für diese vermeintlichen „Renaissancenaturen" ist der niederländische Italismus typisch, der holländische Heringskrämer in Posen römischer Triumphatoren verewigt und die Großhändlerfrauen von Amsterdam als Juno und Minerva malt. Wie lächerlich vollends, wenn dünne Innigkeit deutscher Nazarener eine abstrakte Großzügigkeit und sozusagen mathematische Sinnlichkeit in Königsmäntel der Renaissance hüllt.

Es scheint ein psychischer Zusammenhang zu obwalten zwischen der Begabung zum Theatralisch-Dekorativen und der müßiggehenden Sorglosigkeit spielenden Lebens. Wer auf Moral und Werthaltung gestellt ist und unter der Problematik heroischer Lebensforderung leidet, der kann nicht den leichten und grandiosen Wurf, die luxuriierende Technik, den glücklichen Schick besitzen, der nur lebensfreudigen Geschlechtern eignet, deren Gehirne sich durch Jahrtausende ausschliefen. Aus solchem Geschlechte aber kommt Raffael,

*) „Theaterseele". S. 81, 97—101.

ein Mann und ein Kind. Nicht nur seine Technik, sondern der ganze Seelenkreis seiner Kunstkultur schöpft noch aus ungebundener, spielender Fülle. Mythus und Metaphysik leben in ihm. Aber je älter, später und reifer Kultur wird, um so mehr lernt sie sich auf das Aktuell-Notwendige beschränken. Damit verliert sie den „großen Zug“, der in der Renaissance als Weltmorgen und Menschheitsjugend lebendig war. Heute lastet auf der Kunst schon die blutschwere soziale Forderung. Heute ist die Frage nach „Gut und Böse“ für jedermann seine wichtigste. Die tragische Überfülle spielender, luxuriierender Kräfte könnte von Menschen unseres tieferen, innerlicheren Zeitalters nur wie ein künstliches Fieber erlebt werden. Keine Zeit steht uns so fern, wie die Renaissance.

Musiker sind wir und Philosophen! Ohne Sinn für das Nackte und die Form. Raffael ist schön. Deutsche und niederdeutsche Kunst sind unschön... Trotz aller üblichen Literatenbegeisterung, wie häßlich war Rembrandts liebe Saskia, wie häßlich sein geliebtes Hendrickje. Auffallend scheußlich als Bathseba im Bade oder auf dem Bilde, das sie erwachend im Bette darstellt. Welche Hölle von Häßlichkeit steckt in der unsterblichen Hille Bobbe; steckt in Jan Steen. Wenn aber der Niederländer seine nackten Gestalten verzeichnet, so umschließt das keinen Mangel, sondern Mißtrauen. Mißtrauen gegen die schöne Form. Denn Schönheit würde ablenken von dem, worauf es malerisch ankommt, von der Lichtherrlichkeit der Haut, vom Leib als Wellenträger, der die Geistigkeit und Raumstimmigkeit des Lichtes erscheinen läßt. Auf dem Rembrandtbilde im Louvre, auf dem ein Erzengel aus der Hütte des Tobias davonfliegt, streckt der fliegende Engel dem Beschauer die Beine grad ins Gesicht; auf unserem wunderbaren Dresdner Gemälde, dem Opfer Minoahs, fällt gleichfalls der formlose Engel aus dem Bilde. Welch Ärgernis für moderne Rechthaber aus der Schule Hans v. Marées. An Rembrandts Susanna, die von den Alten belauert wird, erscheint alles anatomisch verkehrt; sie bleibt darum gleichwohl ein unsterblich Werk. Die heilige Familie in Petersburg, das deutscheste, lieblichste aller Bilder, die Jünger von Emmaus, wohl das größte, was Rembrandt schuf, haben nicht eine „schöne Linie“. Sie sind seelenschön, wesenstief in fremdem Traumlicht. Schönheit ist ein Fremdling, der sich zwischen uns und die Seele der Dinge drängt.

Musiker sind wir und Philosophen. Unsere Farbe ist das Violett, unsere Linie die unendliche Linie, unser Rhythmus das kurzatmige Staccato und Pizzikato. Unser Stil hat den kurzen Atem, den schnellen stoßweisen Herzschlag gehetzter, leidender, kämpfender Menschen. Raffaels Banner ist blau, seine Linie Dreieck und Kreis, seine Kadenz ein ewiges, großes, gleichmäßiges, beruhigendes Calmato.

5. Das neue Lebensgefühl.

Die Erde lag fest und sicher im Mittelpunkt des Kosmos. Gottes Vaterauge wachte über der Menschheit, und die Menschheit war Mittelpunkt der Erde. Alles diente ihr oder bezog sich auf sie. Unter dieser Sicherheit lebten und schufen die großen Genien des Altertums, schufen die Genien der Renaissance. Da wird plötzlich die Erde aus den Angeln gehoben. Der alliebende Vater stirbt. Der Mensch wird aufs Unermeßliche gewiesen. Es tauchen zwei Worte auf, die seither über unzählige Lippen gegangen sind, „Entwicklung" und „Fortschritt". Alles Einzelleben wird bloßer Durchgangspunkt. Hinter uns und nach uns Unendlichkeit...

Es läßt sich nicht ausdenken, wie diese neue Lebensoptik, an die auch die heutige Gesellschaft sich nicht angepaßt hat, auf die Menschen vor vierhundert Jahren gewirkt haben muß. Wir entrüsten uns billig über Scheiterhaufen und Foltern, die die ersten Verkünder des neuen Entwicklungsdogmas zum Schweigen brachten. Aber die Notlage der Seelen, die Notwendigkeit von Retardationen sehen wir heute nicht mehr. Ein gräßlicher Schauder mußte durch die Menschheit gehen. Alles, alles was sie bisher gefühlt und gewollt hatte, widersetzte sich der neuen Erkenntnis. Der Mensch war inmitten seiner Glaubensburgen und Riesendome heimatlos geworden. Das Leben erschien zweckloser, unnützer, unsicherer als je. Man könnte sich vorstellen, daß die neue Weltoptik die großen Genien der Renaissance hätte vernichten können, daß sie manche Menschen in Verzweiflung und Wahnsinn stürzen mußte. Die sakrale Kunst beruht auf Voraussetzungen, die sinnlos werden von dem Augenblick an, wo sich der Unendlichkeitsgedanke und mit ihm die Prinzipien der Entwicklung und Relativität an Stelle der ptolemäischen und christlichen Mythe setzen.

Wo heute konservative Agrargeschlechter leben, Menschen, die in Historie und Tradition alt werden und in Zusammenhang mit „Weltgeschichte" stehen, da wird uns der Umschwung von Tempo und Rhythmik des Lebens am deutlichsten. Das Leben war ehemals geruhiger, ästhetischer und geschlossener. Das Einzelschicksal etwas Ganzes. Der Mensch sah überall Fertiges unter seinen Händen erblühen, hatte Anteil am Glücke des Künstlers. Heute hat sich die Maschine, die Arbeitsteilung und das Geld zwischen den Menschen und seine Werke gedrängt. Es besteht kein seelischer Zusammenhang zwischen uns und dem, was wir erarbeiten und was uns umgibt. Die Umgebungen wechseln zu schnell. Alle Eindrücke verdrängen sich und heben einander auf. Der Rhythmus des Lebens ist abrupt oder fieberhaft geworden. Völker und Stände untermischen sich.

Eine neue Welt steht im „Zeichen des Verkehrs“. Von heut auf morgen können sich alle Bedingungen des Schicksals verändern, weil der Einzelne nur Teil in der sozialen Maschinerie ist. Darum herrscht der Typus des „Arbeiters“; sei es in der Landwirtschaft, in der Technik oder in den Wissenschaften. Die Kultur ist eine Fabrik. Der Mensch fühlt sich nicht mehr als isolierte Persönlichkeit, weil er kein seelisches Verhältnis zu seinem Arbeitsprodukte hat. Er ist ein Glied nur in der großen Armee des Nutzens. Der ästhetisch-individualistische Charakter der alten Weltordnung ist vernichtet. Solidarität und Menschheitszweck drängen sich in das Leben des Einzelnen . . .

Große dumpfe Massen heben das Haupt, die einst im Altertum und in der Renaissance als „Kanonenfutter“ verbraucht sind. Sie werden die ersten Träger neuen Weltgefühls. Aber bei diesen Ersten wirkt es als Instinkt zerstörender Beunruhigung, als Gemisch von Sehnsucht und sozialem Gewissen. Kopf und Herz kommen nicht mehr, kommen noch nicht überein. Denn das Herz ist stets die konservative Macht. Es haftet an Jugend und Voreltern, an Autorität und Tradition. Während der Kopf den rastlosen Fortschritt befördert und billigt.

Wir treten als Träger dieses neuen Lebensgefühls vor die Madonna Sixtina. Es ergreift uns schmerzliches Heimweh, ergreift uns Gefühl der Beschämung. Wir blicken in verlorene Paradiese zurück. Wir fragen vergeblich, was wir den Menschen zu bieten haben, dafür, daß wir sie heimatlos machen. Das Leben hatte sicheren Horizont. Es war bodenständig im Diesseits und jenseitige Himmelreiche waren die schönere Fortsetzung der geliebten Erde. Uns nun umlauert kosmische Unendlichkeit. Uns drückt eine Erkenntnis, die den Lebensglauben der großen Sakralkünstler auf das Niveau von Kindern herabsetzt. Madonnen und Engel, Heilige, Anachoreten, Märtyrer, Vermittlungsbilder, Assumtionen, Kreuzabnahmen, santi conversazione, — was geht es uns an? Das ist Museumsluft. Das sind tote Symbole, so gut wie die Götter Griechenlands. Nur darum, weil wir ästhetische Distanze zu diesen Werten besitzen, genießen wir sie mit Kunstkenner- und Historikerfreude. Einst aber wurden sie vom starken Leben getragen. Die heiligen Bilder gehörten zum Hausrat und den täglichen Gewohnheiten der vergangenen Wirtschaft. Ihr Stil ist der Ausdruck gewesenen Lebens. Vor diesen Madonnen knieten Nonnen und Mönche. Heute werden sie in staatlichen und privaten „Sammlungen“ aufgespeichert. Die Sixtina stand auf dem Altar eines weltverlorenen Klosters. Gewiß hat sie in das Leben vieler toter Mönche eingegriffen. Sie war der Gegenstand ihrer geheimen Leidenschaft. Sie

beichteten vor ihr, was sie vor keinem Menschenohre gesagt hätten. Sie träumten nachts von ihr. Sie legten im Frühjahr die ersten Blumen vor das Bild. Heute hängt Madonna Sixtina in Deutschlands bürgerlichster Stadt, in dem überstopften Museum des „Zwinger", wohl etikettiert und katalogisiert. Gelangweilte Damen, zerstreute Geschäftsmänner betrachten sie durch Lorgnetten. . .

Einst war das Göttliche dem Menschen so nahe, daß er es in der kleinen Menschenwelt erblickte. Zwischen Mensch und Natur hatte nicht der Geist die unermeßliche Kluft gespannt. Der Mensch konnte ohne Sehnsucht und Grauen seine Welt überblicken. Sie schien für ihn da, schien seines eigenen Wesens. Nun liegen zwischen uns und jenen bewundernswerten Kindern vier Jahrhunderte, in denen die Pfeiler zerbröckelten, die das Leben stark und glücklich gestützt haben. Noch stehen Paläste und Dome, Madonnen und Heiligenbilder. Noch nähren sie alte Gefühle fort, im Widerspruch mit Anforderungen einer Welt, deren Aufgabe ist, auch Instinkte der neuen Weltoptik anzugleichen und aus Erkenntnissen neues Lebensgefühl zu erzüchten. Aber die alten Stützen und Lebenshilfen sind unterminiert. Jene Gemütsmächte, die einst lebendiges Leben waren, sind dem Ameisenernste moderner „Kunsthistoriker", antiquarischer „Arbeiter" anheimgefallen. Die lebendige Religion ist gestorben; sie liegt auf anatomischen Leichentischen der Theologen und Religionspsychologen. — Wird das Leben künftig verarmen? Werden wir hoffnunglos zusammenbrechen? .. Ich weiß nur Eines, daß für die Menschheit noch jede Seelennot ein Gewinn war. Man nehme der Seele ihre letzten Lebensstützen. Schleudere sie auf das Nichts. Sie wird gezwungen sein, von nun an alle Stütze nur in sich selbst zu finden. Sie hat die Wahl, entweder neue Lebensquellen aus sich mobil zu machen, oder unterzugehen. Und wenn sie untergehen muß, auch dann hat sie die Wahl, verzweifelt und bange unterzugehen, oder freiwillig und stolz . . . —

Was hinter dem Leben steht, wissen wir nicht. Die Energien des Menschengeschlechts aber in den vergeblichen Dienst des Unlösbaren einzuspannen, wäre unsittlich. Denn Eines gibt es, was uns vollkommen gewiß ist. Daß überall, ringsum, wohin wir blicken, rechts und links vor unsern heute noch offenen, heute noch das Leben spiegelnden Augen, vor unsern heute noch lebendigen, heute noch werktätigen Händen Häßliches und Gemeines, Rohes und Ungerechtes liegt. — Sollte jemals die mächtige soziale Verantwortung, die das neue Menschengeschlecht jedem Einzelnen aufbürdet, zu einem unauslöschlichen, beständig genährten,

das ganze Leben tragenden Gefühle werden, so könnte aus diesem sozialen Lebensgefühl so gut neue Kunst und eine alle Kräfte vereinheitlichende Kultur erblühen, wie einst aus der Religion und dem Individualismus der Renaissance. Die höchste und schönste Offenbarung des alten Glaubens ist die himmlische Vision der Sixtina. Sie schwebt uns vor als Wahrzeichen einer großen, aber toten, nimmermehr zu erweckenden Kultur. Nun stehen wir fest auf geliebter deutscher Erde. Wir hoffen auf keine Erlöser, wir erlösen uns selbst. Wir bauen an neuer Kunst, und sei das nur als Mörtelträger. Dabei wissen wir klar und ehern gewiß: Wir sind nicht für wenige Jahrzehnte geboren, um uns himmlischen Visionen unirdischer Träume hinzugeben, sondern um menschlich hilfreich zu sein, damit endlich, endlich auf Erden Gerechtigkeit werde.



Abb. 12. Selbstbildnis Raffaels.
Florenz, Uffizien.

Von demselben Verfasser erschienen:

1. Dichterische Schriften.

1. Laute und leise Lieder. Leipzig, W. Friedrich, 1894. (Vergriffen).
2. Einsame Gesänge. Dresden, E. Pierson, 1898.
3. Die Saat in Schnee. Fünf Dichtungen. (Inhalt: Der Priester. Die Stadt. Das verwunschene Tal. Die toten Gärten. Luzifer). Berlin, Priber & Lammers, 1908.
4. Dramen (München. Rubinverlag 1894 u. 1895. Privatdruck).
5. Maria Bashkirtseff, Eine Studie. Oppeln, E. Maske, 1898. (Vergriffen).

2. Philosophische Schriften.

1. Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. Einführung in moderne deutsche Philosophie. 31, 484 S. München. C. H. Beck, 1906.
2. Theaterseele. Eine Bühnenästhetik. Berlin, Priber & Lammers. 2. Aufl., 1908.
3. Hypnose und Suggestion. Eine psychologisch-medizinische Studie. Göttingen, F. Kronbauer, 1907.
4. Der Lärm. Eine Kampfschrift. (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, Heft 54). Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1908.
5. Der Bruch in der Ethik Kants. Wert- und willenstheoretische Prolegomena Bern, Scheitlin, Spring & Co., 1908. (Berner Studien zur Philosophie.)
6. Wertaxiomatische Studien 2 Teile. 1908. Separatdrucke zu beziehen durch Eduard Leffmann, Aachen.



Album des Amsterdamer Rijksmuseums. 42 Farbendrucke nach Originalen im Rijksmuseum zu Amsterdam, jedes Blatt auf Karton. Mit begleitenden Texten und einer Einleitung. In Seide gebd. ℳ 20.—.

Album der Casseler Galerie. 40 Farbendrucke nach Originalen in der Kgl. Galerie zu Cassel, jedes Blatt auf Karton. Mit begleitenden Texten und einer Einleitung. In Seide gebd. ℳ 20.—.

Album der Dresdner Galerie. 50 Farbendrucke nach Originalen in der Kgl. Galerie zu Dresden, jedes Blatt auf Karton. Mit begleitenden Texten und einer Einleitung. In Seide gebunden ℳ 20.—.

Album der Münchner Kunst. 50 Farbendrucke nach Originalen der besten Münchner Künstler unserer Zeit, jedes Blatt auf Karton. Mit begleitenden Texten und einer Einleitung. In Seide gebd. ℳ 20.—.

Worpswede. 10 Farbendrucke nach Gemälden von Worpsweder Künstlern. Jedes Blatt in Passepartout. Mit Text. In eleganter Mappe ℳ 10.—.

Seemanns farbige Kopien. 25 ausgewählte Meisterwerke alter und zeitgenössischer Malerei, in besonders großem Maßstabe originalgetreu reproduziert. Jedes Blatt ℳ 2.— bis ℳ 6.—. Gerahmt ℳ 8.— bis ℳ 15.—.

Jan Vermeer van Delft, Der Maler im Atelier. Faksimile-Farbenlichtdruck auf China-Kupferdruckpapier, Bildgröße 59×49 cm, Kartongröße 72×60 cm ℳ 25.—, gerahmt ℳ 55.— und teurer.

C. Kühn, Die Burg in Nürnberg. Original-Lithographie. Bildgröße 52×62 cm, Kartongröße 80×92 cm ℳ 5.—, gerahmt ℳ 15.—.

Carl Larsson, Ein Sommertag. Original-Lithographie. Bildgröße 28×100 cm, Kartongröße 47×120 cm ℳ 15.—, gerahmt ℳ 30.—.

Kunstkatalog mit über 600 Abbildungen gegen Einsendung von 50 ₰.

Ausführliche Prospekte kostenfrei.

Bode, Wilhelm, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der großen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im 17. Jahrhundert. 2. vermehrte Auflage. VII, 294 Seiten 8°. Geh. ℳ 6.—, gebd. in Leinen ℳ 7.50, in Halbfranz ℳ 9.—.

Croce, Benedetto, Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie und Geschichte. Nach der zweiten durchgesehenen Auflage aus dem Italienischen übersetzt von Karl Federn. XIV, 494 Seiten gr.-8°. Geh. ℳ 7.—, gebd. ℳ 8.—.

Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Ausgewählt und eingeleitet von Richard Graul. III, 18 Seiten kl.-4° mit 50 Reproduktionen von Zeichnungen. Kart. ℳ 3.—.

Graul, Richard, Rembrandt. Eine Skizze. III, 41 Seiten kl.-4° mit 14 farbigen Reproduktionen. Kart. ℳ 3.—.

Graevenitz, G. von, Deutsche in Rom. Skizzen und Studien aus elf Jahrhunderten. XII, 307 Seiten gr.-8°. Mit 100 Abbildungen und 2 Plänen von Rom. Geh. ℳ 8.—, gebd. ℳ 9.—.

Heinemann, Karl, Goethe. 3. verbesserte Auflage. XVI, 780 Seiten Lex.-8°. Mit 271 Abbildungen, Faksimiles, Plänen und Kunstbeilagen. Geh. ℳ 10.—, gebd. in Leinen ℳ 12.—, in Halbfranz ℳ 14.—.

— Goethes Mutter. Ein Lebensbild nach den Quellen. 7. verbesserte Auflage. XII, 358 Seiten gr.-8°. Mit Abbildungen und Kupfern. Geh. ℳ 6.50, gebd. in Leinen ℳ 8.—, in Halbfranz ℳ 9.—.

Langheinrich, Franz, An das Leben. Gedichte. Mit künstlerischen Beiträgen und Buchschmuck von Max Klinger und Otto Greiner. X, 216 Seiten gr.-8°. Geh. ℳ 4.—, gebd. ℳ 5.50.

Michaelis, Adolf, Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen. Zweite Auflage. XII, 365 Seiten 8°. Mit einem Bildnis C. T. Newtons in Heliogravüre. Gebunden ℳ 7.—.

Oechelhaeuser, Adolf von, Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren. 126 Seiten kl.-4°. Mit einem Lichtdruck und 11 Abbildungen. Geh. ℳ 4.—.

Porträtgallerie, ausgewählt für Schulen von Julius Vogel. Vollständig in 5 Lieferungen zu je 10 Blatt in Lichtdruck, Format 68×78 cm. Jede Lieferung *M* **15.**—; einzelne Blätter *M* **3.**—. Ausführliches Verzeichnis kostenfrei.

Reinecke, Carl, Aus dem Reich der Töne. Worte der Meister. (Eine Sammlung von Aussprüchen berühmter Musiker über die Musik.) VII, 208 Seiten kl.-8°. Mit Buchschmuck von Franz Hein. Geh. *M* **3.**—, gebd. *M* **4.**—.

Schmidt, Karl Eugen, Künstlerworte. (Eine Sammlung von Aussprüchen berühmter Künstler über die Kunst.) III, 304 Seiten kl.-8°. Mit Buchschmuck von Walter Tiemann. Geb. *M* **4.**—.

Séailles, G., Das künstlerische Genie. Deutsche Übersetzung von Marie Borst. XII, 292 Seiten gr.-8°. Geh. *M* **3.**—, gebd. *M* **4,**—.

Seemann, Artur, Bildende Kunst in der Schule. Eine Denkschrift. Zweite, veränderte Auflage. 63 Seiten 12°. Geh. *M* **—.30.**

— Der Hunger nach Kunst. Betrachtungen. IV, 145 Seiten gr.-8°. Mit einem Farbendruck. Geh. *M* **1.50.**

Seemanns Wandbilder. Ausgewählte Meisterwerke der bildenden Kunst aller Zeiten in Lichtdruck, Format 60×78 cm. Vollständig in 20 Lieferungen zu je 10 Blatt. Jede Lieferung *M* **15.**—; einzelne Blätter *M* **3.**—. Ausführliches Verzeichnis kostenfrei.

Vogel, Julius, Aus Goethes römischen Tagen. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien zur Lebensgeschichte des Dichters. IX, 330 Seiten 8°. Mit einer Radierung von Br. Héroux und 32 Tafeln. Geh. *M* **8.**—, gebd. *M* **9.**—.

Die Werkstatt der Kunst. Erscheint seit 1900. Jährlich 48 Hefte von 16 Seiten, einschl. der Halbmonatsbeilage „Münchner kunsttechnische Blätter". Vierteljährlich *M* **2.25**, bei Kreuzbandzusendung *M* **2.60.**

Zeitschrift für bildende Kunst. Erscheint seit 1865. Jährlich 12 Monatshefte von je 44 Seiten mit vielen Abbildungen und insgesamt 24—30 Kunstbeilagen, 33 Wochennummern des Beiblattes „Kunstchronik" und 40 Wochennummern des Beiblattes „Kunstmarkt". Jährlich *M* **32.**—.

